

SCHICKSAL UND GESCHICHTE IN CLEMENS BRENTANOS
HISTORISCH-ROMANTISCHEM DRAMA "DIE GRÜNDUNG PRAGS"

INAUGURAL-DISSERTATION

zur
Erlangung der Doktorwürde
des Fachbereichs

Neuere deutsche Literatur und Kunstwissenschaft
der Philipps-Universität Marburg/Lahn

vorgelegt von

U T E S P O N A G E L

aus Mannheim

Marburg 1972



SCHICKSAL UND GESCHICHTE IN CLEMENS BRENTANOS
HISTORISCH-ROMANTISCHEM DRAMA "DIE GRÜNDUNG PRAGS"

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde
des Fachbereichs

Neuere deutsche Literatur und Kunstwissenschaft
der Philipps-Universität Marburg/Lahn

vorgelegt von

U T E S P O N A G E L

aus Mannheim

Marburg 1972



Vom Fachbereich Neuere deutsche Literatur und
Kunstwissenschaft der Philipps-Universität
Marburg/Lahn als Dissertation angenommen am

Tag der mündlichen Prüfung am 7. 7. 1972

Berichterstatter: Prof. Dr. E. Ruprecht

Mitberichterstatter: Prof. Dr. Berger

INHALT

1.	EINLEITUNG	
	Schicksal und Geschichte	1
2.	DER RAUM	10
3.	DIE ZEIT	29
4.	DIE HANDLUNG	
4.01	Magie - Mythos - Natur	44
4.02	Dunkel - Licht, Böse - Gut	55
4.021	Der Schicksalsbaum	58
4.03	Passivität und Aktivität	59
4.031	Der Traum	65
4.032	Der Fluch	72
4.033	Die Vorausdeutungen	73
4.04	Unfreiheit der Figuren	78
4.05	Libussas Vision	83
4.1	Zusammenfassung der schicksalsbedingten Voraussetzungen im I. Akt	85
4.2	Die Gegenbewegung Frau - Mann	87
4.3	Libussa - Primislaus Göttliche Freiheit - Irdische Notwendigkeit	101
4.4	Übergang vom göttlichen Staat zum irdischen Staat	129
4.5	Irdischer Staat	149

5.	DAS SCHICKSAL	153
6.	ZUSAMMENFASSUNG Raum, Zeit und Handlung im Schicksalszusammenhang	177
7.	SCHLUSS "Die Gründung Prags" - eine Schicksalstragödie?	184

DIE HANDLUNG

Vorbemerkung:

In der bisherigen Forschung wurde der Versuch noch nicht unternommen, das beziehungsreiche Handlungsgeflecht der "Gründung Prags" zu untersuchen und transparent zu machen. Globale Deutungsversuche liegen vor, die das Detail unbeachtet lassen und damit eine Fehlerquelle eröffnen, die die "Gesamtschau" beeinträchtigt und ungenau werden läßt. Was sich bereits der detaillierten Untersuchung der Raum- und Zeitgestaltung entnehmen ließ, darf in verstärktem Maß für den weitaus vielschichtigeren und ausschlaggebenderen Handlungsaufbau gelten. In der "Gründung Prags" ist nichts zufällig gestaltet worden, und selbst das scheinbar schmückende oder poetischer Spielerei verpflichtete Detail darf daher nicht übergangen werden. Nur durch ein alle Einzelzüge berücksichtigendes Vorgehen können Thesen bewiesen werden, und die Interpretation kann nicht dem Verdacht der Konstruktion anheimfallen.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

EINLEITUNG

Geschichte und Schicksal

In der Selbstanzeige seines Dramas, im 1. Heft der Zeitschrift "Kronos"¹⁾, spricht Clemens Brentano von den Strömen der Völker, die Böhmen "zu einem zusammenhängenden Meere des Lebens machten, welches das Weltgeschicksal durch einen Mondsteinwurf in kreisende Bewegung setzen kann".²⁾ In dieser verschlüsselten Aussage des Dichters, die - wohl nicht zufällig - schon zu Beginn den Begriff "Schicksal" einführt, sieht Friedhelm Kemp eine "bisher ungeklärte Anspielung auf eine wissenschaftliche Theorie der Zeit"³⁾. Das ist wenig wahrscheinlich, wahrscheinlicher ist, daß dieser Hinweis in direkter Beziehung zur Volks- und Staatsgründung in Böhmen zu sehen ist. Diese Annahme erhält auch eine glaubwürdige Bestätigung aus dem weiteren Text Brentanos, der auf den Zusammenhang mit der Geschichte hinweist: " - alle diese Ströme geleitet uns die Geschichte mit mannichfacher vertraulicher Erzählung hinan bis zu ihrer Quelle, den Brüdern Czech und Lech"⁴⁾. Denn damit wird doch auf den mythischen Anfang der böhmischen Geschichte, auf die "Quelle gewiesen, von der aus der Völkerstrom sich in die Täler der neuen Heimat erzießt und zum Staat konsolidiert. "Wir sehen die Familien zum Volk erwachsen, das Volk sich zum Staat befestigen".⁵⁾ Dieser Prozeß aber könnte durch das "Weltgeschicksal" ausgelöst werden, was Brentano zum Thema des in dieser Selbstanzeige angekündigten Dramas "Gründung Praß" gemacht haben könnte.

1) Der schwer zugängliche Kronos-Aufsatz, in dem Brentano das Erscheinen der "Gründung Praß" ankündigt, ist in der Brentano-Ausgabe Friedhelm Kemps, Bd. 4, München 1966, S. 527ff. dankenswerterweise wieder abgedruckt. Der genaue Titel lautet: Die Entstehung und der Schluss des romantischen Schauspiels "Die Gründung Praß". Von Clemens Brentano an seine Freunde.

2) Ebd. S. 527

3) Ebd. S. 944

4) Ebd. S. 527

5) Ebd.

Dafür spricht unbestreitbar die Tatsache, daß er eine Triologie zu schreiben beabsichtigte, als deren erster Teil "Die Gründung Prags" gedacht war. Er sollte von der Entstehung und dem Beginn der Geschichte handeln. In der Selbstanzeige heißt es dazu: "(Libussa steht) zum Leben prophetisch gewendet, welches ... durch ihre Verbindung mit Przemisl zur Geschichte wird".¹⁾ Zur zweiteiligen Fortsetzung schreibt Brentano: "Wlasta gedenke ich in einer zweiten Tragödie, der Mägdekrieg, zu erschöpfen; mit Trinitas ist mir eine dritte, Ludmilla, begründet".²⁾ Die Trilogie sollte also einen dreistufigen Entwicklungsgang darstellen: 1. Entstehung der Geschichte, 2. Krieg, 3. Christentum.

Mit diesem dreistufigen Schema entspricht Brentano dem Idealdenken der Goethe-Zeit, des deutschen Idealismus und der Romantik. Die zweite, mittlere Stufe wird immer als gegenwärtiges Stadium der Verwirrung, des Krieges, der Dunkelheit und des Bösen gesehen. So sieht etwa Romano Guardini den Gang des Menschen im Sinne der Romantiker aus anfänglicher naturhafter Unmündigkeit durch das Böse zum Bewußtsein des Geistes und der Freiheit gelangen.³⁾

Auch in Ricarda Huchs Romantikbuch wird die dreistufige Entwicklung gekennzeichnet, die sich als Weg aus der Unmündigkeit vollzieht.⁴⁾ Die drei Phasen dieses Entwicklungspro-

1) Kronos-Aufsatz. A.a.O. S. 534

2) Ebd.

3) "Dahin zielen z.B. Gedanken wie der, das Böse sei nötig, um aus der Gebundenheit des Naturzustandes in die Mündigkeit des Bewußtseins und der Freiheit zu gelangen, und es sei weiterhin nötig, um das Leben in Bewegung zu halten." Guardini, Romano. Erscheinung und Wesen der Romantik. S. 242. In: Romantik. Ein Zyklus Tübinger Vorlesungen. Tübingen und Stuttgart 1948. S. 235-249

4) "Tiefsinniger ... ist die biblische Darstellung. Wir sehen da, wie die Erkenntnis das bisher verantwortungsfreie Geschöpf zunächst in Schuld verstrickt. "Ohne das Gesetz war die Sünde tot", sagt Paulus. Wir ahnen den Riesenkampf, den der werdende Geist gegen die Natur wird kämpfen müssen, bis er ihr gleich und frei von ihr geworden ist. Wir vernahmen, daß das durch einen Menschen verlorene Paradies durch einen Menschen wiedergewonnen wird. Neben der tiefsten Herabwürdigung des Weibes in Eva steht, nach einem gelegentlichen Worte Baaders ihre

zesses sind wichtiger Bestandteil der Philosophie Schellings, die Schicksal und Geschichte zum 1. Mal in der Philosophiegeschichte programmatisch miteinander verbindet. So heißt es im "System des transzendentalen Idealismus": "Wir können drei Perioden jener Offenbarung, also auch drei Perioden der Geschichte annehmen. Den Eintheilungsgrund dazu geben uns die beiden Gegensätze, Schicksal und Vorsehung, zwischen welchen in der Mitte die Natur steht, welche den Uebergang von dem einen zum andern macht.

Die erste Periode ist die, in welcher das Herrschende nur noch als Schicksal, d. h. als völlig blinde Macht, kalt und bewußtlos auch das Größte und Herrlichste zerstört; ...

Die zweite Periode der Geschichte ist die, in welcher, was in der ersten als Schicksal, d. h. als völlig blinde Macht, erschien, als Natur sich offenbart, und das Munkle Gesetz, das in jener herrschend war, wenigstens in ein offenes N a t u r g e s e t z verwandelt erscheint, das die Freiheit und die ungezügeltste Willkür zwingt einem N a t u r p l a n zu dienen, und so allmählich wenigstens eine mechanische Gesetzmäßigkeit in der Geschichte herbeiführt.

Die dritte Periode der Geschichte wird die seyn, wo das, was in den früheren als Schicksal und als Natur erschien, sich als V o r s e h u n g entwickeln und offenbar werden wird, daß selbst das, was bloßes Werk des Schicksals oder der Natur zu seyn schien, schon der Anfang einer auf

höchste Verherrlichung in Maria. ... Die Romantiker hatten das Verdienst, einzusehen, daß die Erkenntnis, die die Einheit der Natur zerstört, dennoch ihr Heil und das Mittel zu einer Wiedervereinigung auf höherer Stufe ist." Huch, Ricarda. Die Romantik. Tübingen (1951). S. 87 f.

unvollkommene Weise sich offenbarenden Vorsehung war.

Wann diese Periode beginnen werde, wissen wir nicht zu sagen. Aber wenn diese Periode seyn wird, dann wird auch Gott seyn."¹⁾

Auch Brentanos Plan einer Trilogie liegt ein ähnliches dreistufiges Schema zugrunde. Es ist in dem ersten, allein ausgeführten Stück "Die Gründung Prags" bereits angelegt, wenn es auch im ganzen nur "die Entstehung eines Staates, den Kampf und Untergang einzelner Leidenschaft gegen die Ordnung und das Gesetz des Ganzen"²⁾ darstellt. Aber auch die andere Aussage Brentanos gilt: "Ein Anklang des Christentums, welches später in Böhmen erschienen, schwebt episodisch durch das Ganze, geht aber unausgesprochen notwendig darin unter, und bewirkt einen tragischen Effekt in historischer Vorahnung."³⁾ Sowohl die Loslösung aus mythisch-naturhaftem Ursprung und der geschichtliche Prozeß mit seinen Kämpfen und Nöten, wie auch die Entwicklung christlicher Freiheit und neuer Alleinheit wird in diesem einen Drama, wenn auch nur andeutungsweise, dargestellt.

Ausgangspunkt ist der mythische Urbereich, den die drei wahrsagenden Schwestern vermitteln. "Die drei sibyllischen Schwestern Tetka, Kascha, Libussa stehen die erste zum Himmel, die zweite zur Natur, die dritte zum Leben prophetisch gewendet", heißt es im Kronos-Aufsatz.⁴⁾

Im Prolog, der wie die Zueignung zum Faust in Stanzen abgefaßt ist, gibt Brentano weitere Hinweise auf die Bedeutung

1) Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. Werke. Neu hrsg. von Manfred Schröter. 12 Bde. München 1927. Bd. II, München 1927. S. 601 f.

2) Vgl. Kronos-Aufsatz. A.a.O. S. 534

3) Ebd.

4) Ebd.

dieser drei Schwestern:

"Da faßte mich der Geisternähe Grauen,
Denn neben mir am grünen Bergeshang
Sah ich die drei Sibyllen, die Jungfrauen,
Aus deren Mund des Landes Schicksal klang." (S. 7)

Weiter unten steht:

"Drei Riesenjungfrau'n sah vor meinem Blick
In stolzer Schönheit ich zum Himmel streben,
Nachtkaryatiden, tragend das Geschick,
Libussa, Kascha, Tetka mich umschweben" (S. 9).

Der Begriff Schicksal, Geschick taucht auf; das ist aus zwei Gründen wenig verwunderlich. Der Prolog ist nicht nur Einleitung zur "Gründung Prags", er ist auch als eine Verbindung von persönlichem Erleben und dem dichterischen Anliegen Brentanos zu werten.¹⁾ Der Begriff Schicksal kann

- 1) Der Prolog ist eingeteilt in Biographie, Allegorie, Vision, Traum, Sibyllische Worte, Geschichte.
Die "Biographie" behandelt Brentanos Verhältnis zur Vaterstadt Frankfurt und weist sie als Herkunftsort vieler berühmter Männer aus.
Die "Allegorie" stellt zunächst die Eheschicksale Brentanos dar, erwähnt die Befreiungskriege gegen Napoleon, kommt zu dem Diebstahl des Dramas "Aloys und Imelde" durch Varnhagen und endet mit Brentanos Aufenthalt in Teplitz.
Die "Vision" ist den Eindrücken, die der Dichter Brentano von Prag empfing und die in ihm den Plan zu einer Dichtung reifen ließen, gewidmet. Mit dem Satz: "Nichts war mir heimisch als mein Himmelszeichen" (S. 8) in der letzten Stanze ist der gleiche Breitengrad (es ist der 50.) von Frankfurt und Prag gemeint.
Der Traum stellt den vergeblichen Versuch des Dichters dar, seine Dichtung seinen erdichteten Gestalten Libussa, Kascha und Tetka zu überreichen.
Er wird in den "Sibyllischen Worten" von Libussa belehrt. (Bis auf die letzte Stanze sind alle als die Worte Libussas zu verstehen.) Libussa zeichnet das politische Bild der Gegenwart und Zukunft.
Die "Geschichte" spiegelt die Erkenntnis des Dichters, wenn er seine Dichtung übergeben muß, nicht einer Phantasiegestalt, sondern einer "realen Gestalt", durch die die Geschichte wirkt, "Ihrer kaiserlichen Hoheit Katharina Paulowna, Großfürstinn von Rußland, Herzoginn von Oldenburg", wie es im Anschluß an den Prolog als Widmung zur "Gründung Prags" heißt.

also in bezug auf "Die Gründung Prags" gesetzt sein, denn es ist ja die Rede von den Jungfrauen Libussa, Tetka, Kasche, die im Dramengeschehen eine tragende Rolle spielen; er könnte aber auch in Beziehung zum Dichter selbst zu setzen sein.

In der Stanze 4 der "Allegorie" des Prologs beschreibt Brentano den Diebstahl der ersten Fassung seines Dramas "Aloys und Imelde" durch August Varnhagen von Ense.¹⁾ Die Bearbeitung der zweiten Fassung fällt in die Zeit der Entstehung der "Gründung Prags", also 1812-14. Hanns Grössel nennt "Aloys und Imelde" ein Schicksalsdrama²⁾, er kann es aber nicht überzeugend als solches erweisen. Bedeutsam ist nur, daß das Schicksal in diesem Schauspiel eine Rolle spielt und Brentano sich also hier schon mit der Schicksalsproblematik befaßt hat. Literarhistorisch aufschlußreich ist ferner die Tatsache, daß die Arbeit an "Aloys und Imelde" und an der "Gründung Prags" in den Zeitraum der Entstehung der romantischen Schicksalstragödien³⁾ fällt. Minor setzt

- 1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 6 und die Anmerkung 1 auf S. 4 dieser Arbeit.
- 2) Im Rahmen dieser Arbeit erscheint es wenig sinnvoll, die Argumente Grössels im einzelnen zu widerlegen und eine Kontroverse wegen der Gattungsfrage im Detail auszutragen. Vgl. Grössel, Hanns. Brentanos Drama "Aloys und Imelde". Diss. Göttingen 1959. Auf das entscheidende Kriterium gegen die Auffassung Grössels soll allerdings verwiesen werden. "Aloys und Imelde" kann schon deshalb kein "Schicksalsdrama" sein, weil Versöhnung durch den christlichen Glauben ausdrücklich im Dramengeschehen selbst angeboten wird. Im V. Akt, 6. Auftritt, sagt Cavalier: "Doch trag es still und denke an des Herren Leid; bald wird dein Schicksal, das dich jetzt mit einem Strahl zerschmettern will, gleich einer dunklen Wolke in der Ferne stehn." Diese Worte wären in einem "echten" Schicksalsdrama, wie es als Modegattung im 19. Jahrhundert auflebt und als deren Prototyp Zacharias Werners "24. Februar" dasteht, undenkbar. In dieser Gattung blieb letztlich immer das Schicksal - was auch darunter verstanden werden mochte - unbezwingbarer Sieger und oberste Instanz.
- 3) Vgl. Thiergardt, Ulrich. Schicksalstragödie als Schauerliteratur. Diss. Göttingen 1957. S. 3: "Unter 'Schicksalstragödie' verstehen wir die dramatische Gestaltung der aus dem Ausgeliefertsein des Menschen an eine außer-menschliche Schicksalsmacht erwachsenden Tragik." Ebd. "In einem engeren, mehr literarhistorischen Sinne meinen wir mit 'Schicksalstragödie' insbesondere die

zwar Höhepunkt und Ableben dieser Gattung mit 1815 und 1825 an¹⁾, es darf aber nicht übersehen werden, daß Schillers "Braut von Messina", die das Phänomen der deutschen Schicksalstragödie einleitete, bereits 1803 erschien. Hinzu kommt, daß schon 1809 das Schicksalsdrama, Werners "Der 24. Februar" entstand und 1812 mit dem Epigonenwerk Müllners "Der 29. Februar" der Verfall der romantischen Schicksals=tragödie einsetzte.

Die Ursache für das Wiederaufleben der Schicksalsproblematik in der Romantik sieht Minor in deren Funktion als Gegenbewe= gung zur Aufklärung: "Die Schicksalsidee tritt wie die Ro= mantik zu der Zeit auf, wo die Aufklärung ihre Macht über die Geister zu verlieren im Begriffe steht und den Aberglau= ben, unter den Gebildeten und im Volke, nicht mehr niederzu= halten vermag. Sie stammt also aus derselben Wurzel wie die Romantik, die für prophetische Träume und Ahnungen, für die Nachtseiten des Seelenlebens, für allen Aberglauben jeder= zeit das wärmste Interesse bezeugt und auch die virtuose Behandlung aller Mittel der Stimmungspoeseie vorbereitet hat, deren das Schicksalsdrama bedurfte."²⁾ Wenn auch diese Er= klärung nicht ausreicht, das komplexe Phänomen zu deuten, so kann doch daraus die Berechtigung gezogen werden, Bren= tanos Schaffen in dieser Zeit mit dem romantischen Schick= salsproblem in Beziehung zu bringen. Wir wissen auch, daß er sich zu dieser Zeit nicht nur mit Schillers³⁾, Werners

Erzeugnisse einer kleineren Gruppe von Dramatikern des be= ginnenden 19. Jahrhunderts, die, hauptsächlich angeregt durch Schillers "Braut von Messina" und unter ständiger Be= rufung auf dieses große Vorbild, mit ihren fatalistischen Dramen für einige Zeit die deutsche Bühne eroberten."

- 1) Minor, Jacob. Die Schicksalstragödie in ihren Hauptver= tretern. Frankfurt am Main 1883. S. VI:
"In runder Zahl werden wir die Jahre 1815 und 1825 als die Grenzpunkte für Entstehen und Verschwinden dieser bald abgelebten Gattung ansehen dürfen, wenn auch einzel= ne Erzeugnisse den Verfall derselben überlebten."
- 2) Minor, Jacob. Zur Geschichte der deutschen Schicksalstra= gödie und zu Grillparzers "Ahnfrau". In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. IX. Wien 1899. S. 14f.
- 3) Vgl. Brentanos Brief an Pfarrer Bang, 1812. In: Steig Bd. I S. 306

und Müllners diesbezüglichen Werken beschäftigt, sondern auch selbst ein Schicksalsdrama entwarf. Im Nachlaß befindet sich ein bisher unveröffentlichtes Fragment "Blutschuld. Todtenbraut"¹⁾, das die wesentlichen Motive der Schicksals=tragödie aufweist: Verwandtenmord (im Fragment noch nicht geklärt), Heimkehr, Blutsünde, Weissagung, Familienfluch²⁾. Die genaue Entstehungszeit des Stücks ist noch umstritten. Es ist zu vermuten, daß dieses Fragment in enger zeitlicher Nähe zur "Gründung Prags" entstanden ist.

Grössel weist in seiner Arbeit auf den Zeitpunkt post quem hin, da die Quelle, der 2. Band des "Gespensterbuchs" von Appel und Laun 1811 erschienen ist. Es dürfte wohl in die Zeit zwischen 1812 und 1814 zu rücken sein. Ein gewisser Beweis dafür ist die Tatsache, daß Brentano den Namen 'Libussa' im Gespensterbuch von Appel und Laun in dem Manuskript 'Blutschuld. Todtenbraut' in 'Marie' umwandelte, vermutlich weil er schon mit der Ausarbeitung einer 'Libussa' beschäftigt war. Es gibt aber auch einige wörtliche Entsprechungen. So heißt es im II. Akt der "Gründung Prags"³⁾:

"Wenn sich die Katze leckt, dann kommt Besuch."

Entsprechend heißt es in der "Todtenbraut", auf S. 8 der Handschrift: "... meine Katze (saß) im Sonnenscheine auf dem Thor der Burg und leckte sich! und dann, dann kommen Gäste auch gewiß!"

Die Anmerkung 97 der "Gründung Prags" (S. 409) erklärt die Pflanzensymbolik:

"A t r o p a B e l l a d o n n a, gemeines Tollkraut, Bullwurz, Irrbeere, große tolle Nachtschatten, Schlafbeere, Schwindelsbeere, Teufelsbeere, Wuthbeere u.s.w. Von der Wurzel bis zur Frucht tödtliches Gift, erregt Würgen, Schlafsucht, Raserei, Tod. In Italien machten ehemals die Frauen eine Schminke daeraus. Daher der Name B e l l a d o n n a."

- 1) Das Manuskript, 21 Seiten in Folio, befindet sich unter der Kennzeichnung W I, 7514 im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt am Main.
- 2) Grössel gibt diese Motive, die auf den Arbeiten Görners und Thiergardts beruhen, in einer Motivtabelle, a.a.O. auf S. 50 seiner Dissertation wieder.
- 3) A.a.O. S. 112

Diese Pflanze Belladonna kommt öfter auch in der "Todtenbraut" vor, u.a. auf S. 6 der Handschrift:

"Nein einer Taube zierliches Skelett, aus dessen Mitte dicht ein Strauss Belladonna wuchs -".

Auch die Taube ist Symbol in der "Gründung Prags", einmal kommt sie vor als heidnisches Symbol, als Bote des Liebesgottes Lel, (vgl. etwa S. 73, 74, 276), andererseits ist sie christliches Symbol (vgl. etwa S. 61, 241, 248, 331).

Sodann heißt es in der Anmerkung 60 der "Gründung Prags" (S. 403): "Diese arme Seele habe ich nach Jahren mit dem empirischen Candidaten vermählt, als Mutter mehrerer rothbackigten Jungen und tüchtige Landpredigerinn zu meiner Freude gesund und gänzlich enthext wieder gefunden", was inhaltlich der folgenden Stelle in der "Todtenbraut", auf S. 9 der Handschrift, entspricht:

"..., heurathen sollst du baldigst mir Marie, der erste tüchtige der um dich wirbt, und nicht an Geister glaubt, der wird dein Mann, ein tüchtiger Haushalt, alle Jahr ein Kind, dabei bleibt man verständig und wird klüger - fort mit der Taube nun -".

Aus der wahrscheinlichen Entstehungsnähe des Entwurfs "Blutschuld. Todtenbraut" zur "Gründung Prags" läßt sich folgern, daß Brentano in dieser Zeit nicht allein bei der Arbeit an "Aloys und Imelde" im Einflußbereich der romantischen Schicksalstragödie stand, sondern mehr noch bei der Konzeption eines eigenen Schicksalsdramas und sich also in dieser Zeit mit der Schicksalsfrage selbst befaßte. Jedenfalls kann man beim Dichter der "Gründung Prags" ein waches Bewußtsein für die Schicksalsproblematik voraussetzen, wenn es sich auch nicht in theoretischen Äußerungen niederschlägt, wie etwa bei Grillparzer.

Im Schicksalsbegriff des Prologs kann aber auch ein direkter Hinweis auf "Die Gründung Prags" gesehen werden. Daß der Begriff "Schicksal" nicht zufällig auftaucht, wenn vom Eintritt in die Geschichte die Rede ist, läßt schon die eingangs zitierte Anfangsbemerkung Brentanos im Kronos-

Aufsatz¹⁾ vermuten. Mit dem geschichtlichen Dasein des Menschen ist für Brentano das Schicksal als bestimmende Macht gegeben. Er scheint darin auch von Herder beeinflusst, der in der Geschichte die eigene Welt des Menschen als des "Freigelassenen der Natur" sieht. Im mythischen Naturraum war der noch nicht zu sich selbst erwachte Mensch ohne Schicksal. Der Eintritt in die Welt der Geschichte bedeutet auch den Eingang in ein Schicksal²⁾.

Daß eine unmittelbare Verbindung von Geschichte und Schicksal für Brentano bestand - wie in der zeitgenössischen Philosophie Schellings bereits ausgesprochen - zeigt schon der Übergang im Prolog von den "Sibyllischen Worten" und ihrem prophetischen Zukunftsblick in die "Geschichte". Sie löst den Mythos ab und läßt den Menschen seinen von der Natur sich abtrennenden Weg begehen. Daß dabei dem Schicksal eine bestimmende Rolle zufällt, wird bei einer intensiven Betrachtung des Dramas selbst deutlich werden.

1) Kronos-Aufsatz a. a. O. S. 527

2) Vgl. Ruprecht, Erich. Der Aufbruch der romantischen Bewegung. München 1948. S. 281

DER RAUM

Brentano schrieb nach Fertigstellung der "Gründung Prags" Kritiken und Aufsätze in der Spemnerschen Zeitung zu Berlin, unter anderem eine Abhandlung "Über die auf der modernen europäischen Schaubühne zur Hauptsache gewordenen Nebensachen Kostüm und Dekoration in Gegenwirkung mit Poesie und Schauspielkunst"¹⁾. Schon der Titel sagt, daß Brentano die Überwichtigkeit der Dekoration anfocht. Er forderte - wie in vorangegangenen Kritiken - architektonische Harmonie, welche die Bevorzugung der Dekoration als Strukturelement verbietet. Daraus ließe sich möglicherweise eine theoretisch bekundete Ablehnung der Dekoration aus Brentanos Sicht ablesen. Dennoch besagt seine Kritik zweierlei, er beschränkt zwar die Dekoration auf ihre Hinweisfunktion, gleichzeitig bestätigt er sie aber auch und weist damit auf ihre Aussagemöglichkeit hin. Es ist wohl kein Zufall, daß auch die Raumgestaltung in der "Gründung Prags" aus dieser Hinweisfunktion für das Dramenganze zu verstehen ist, denn auch sie lebt - wie zu zeigen sein wird - aus der dem Drama übergeordneten Idee des Schicksals.

Daß der Raum eines Dramas die Handlung einrahmt und sie so in gewisser Weise in sich trägt, ist Voraussetzung eines jeden Dramas. Inwiefern aber das räumliche Element nicht nur als statischer Hintergrund der Handlung dient, sondern handlungsbezogen mitspielt, somit dieses Strukturelement²⁾

- 1) Nr. 125, 19. Oktober 1815. Die Aufsätze sind bisher nirgends wieder veröffentlicht worden. Vgl. Kayser, Rudolf, Arnims und Brentanos Stellung zur Bühne. Diss. Würzburg 1916. S. 92f.
- 2) "Nun hebt sich unter all diesen Formdimensionen gerade im Hinblick aufs Drama die Gestaltung des Raums als besonders wichtig heraus. Dort, wo unsere Gattung als "Bühnendrama" durch die lebendige Vermittlung seiner Aufführung hindurch in einem praktisch unauflöslichen Bezug zur tatsächlichen Wirklichkeit des Theater- und Bühnenraumes steht, bekundet sich das Räumliche wohl am sinnfälligsten als grundlegende Kategorie des Dramatischen. Doch Ähnliches gilt selbst dort, wo von einem Zusammenhang des Dramas mit dem realen Bühnen und

eines Dramas bereits als Aussage für das Dramenganze herangezogen werden kann, ist besonders anschaulich in der "Gründung Prags" verwirklicht.

In Brentanos Schauspiel sind in abwechslungsreicher Folge eine Fülle von Schauplätzen aneinandergereiht. Dies Verfahren mag zunächst verwirren, doch entspricht es ganz romantischem Stilempfinden, einer Einsicht, die Herder schon 1773 in seinem Shakespeare-Aufsatz vorbereitete, in dem er die alten Voraussetzungen des Dramas (Einheit des Orts, der Zeit, der Handlung) als nicht mehr zureichend und unzeitgemäß zurückwies¹⁾. "Das Bestreben der Romantiker, im Drama das Leben darzustellen, machte die Forderung nach der Einheit des Ortes unerfüllbar."²⁾ Auch Brentano will sein Werk unter diesem Blickwinkel des Allumfassenden gesehen haben. Eine Stelle im Kronos-Aufsatz legt diese Deutung nahe, in der er verspricht, "ein in sich nach besten Kräften rundes lebendiges Werk zu bilden"³⁾.

Theaterraum nicht mehr die Rede ist - am entschiedensten also in dem merkwürdigen Sonder- und Grenzfall des reinen "Buch"- und "Lesedramas. Denn im Unterschied zu anderen dichterischen Gattungen beruht das Wesen des Dramas ja recht eigentlich darin, daß alles Sein hier nur im Medium eines Dialogs zu sprachlicher und darstellerischer Vergewärtigung gelangt; und jeder Dialog setzt nun wiederum die Koexistenz personaler Wesen voraus, die zur gleichen Zeit und am gleichen Ort mit- und nebeneinander leben oder einander gegenüberstehen." Ziegler, Klaus, Zur Raum- und Bühnengestaltung des klassischen Dramentypus. In: Wirkendes Wort, Sept. 1954, 2. Sonderheft, S. 45

1) Es heißt u.a.: "Sollte es denn jemand in der Welt brauchen demonstriert zu werden, daß Raum und Zeit eigentlich an sich nichts, daß sie die relativeste Sache auf Daseyn, Handlung, Leidenschaft, Gedankenfolge und Maaß der Aufmerksamkeit in oder ausserhalb der Seele sind? Hast du denn, gutherziger Uhrsteller des Drama, nie Zeiten in deinem Leben gehabt, wo dir Stunden zu Augenblicken und Tage zu Stunden gegentheils aber auch Stunden zu Tagen, und Nachtwachen zu Jahren geworden sind? ... Hast du nie gefühlt, wie im Traum dir Ort und Zeit schwinden?" Herder, Johann Gottfried, Shakespear. S. 227f. In: Sämtliche Werke. Hrgb. Suphan, 5. Bd. Berlin 1891. S. 208 - 231

2) Kayser, Rudolf. A.a.O. S. 115

3) Kronos-Aufsatz. A.a.O. S. 533

"Die Gründung Prags" zeigt in der Abfolge des Dramengeschehens vierzehn Schauplätze auf, von denen sechs Schauplätze unterschiedliche Örtlichkeiten darstellen; gemessen an Tiecks "Leben und Tod der heiligen Genoveva", mit etwa sechzig Schauplätzen, eine Anzahl, die überschaubar bleibt. Möglicherweise in Anlehnung an Schillers "Braut von Messina"¹⁾ besteht auch die Akteinteilung der "Gründung Prags" nicht aus Auftritten, sondern aus Schauplätzen. Diese ausdrückliche Betonung des räumlichen Elements könnte dazu dienen, die dramatische Wirkung des Dramas zu steigern, denn eine durch den steten Schauplatzwechsel hervorgerufene Bewegung müßte selbst einem matten Geschehensvollzug Leben und Ausdruck verleihen.

In offensichtlichem Widerspruch zu dieser Auslegung steht aber Brentanos Ausspruch im Kronos-Aufsatz: "... zugleich ist aller für Theaterlokalität unmögliche Apparat und Szenenwechsel streng vermieden."²⁾ Angesichts einer Ansammlung von vierzehn Schauplätzen erscheint diese Aussage widersinnig. Um aus dieser Widersprüchlichkeit herauszufinden, sollen die einzelnen Schauplätze zur Betrachtung herangezogen werden.

Den romantischen Schicksalstragödien ähnlich liebt Brentano für sein Drama eine detaillierte Bühnenanweisung. Geradezu beispielhaft zeigt dies der 1. Schauplatz im II. Akt:

"Ein Waldplatz. von hohen Eichen umgeben; links vom Vorgrunde zieht sich eine Felsenwand am Hintergrunde herum, bildet dort rechts Höhlen, und öffnet links eine wildverwachsene Schlucht; mitten durch den Plan ergießt sich eine Quelle."³⁾

Eine eindeutige Naturlandschaft in verwirrender Vielfalt tut sich auf. Der Vergleich mit dem darauf folgenden Schauplatz (Szene vor Libin) zeigt, welche geringfügigen Verände-

1) Brentanos Bewunderung gerade für dieses Werk Schillers geht aus seinen Wiener Theaterkritiken im "Dramaturgischen Beobachter" Carl Bernards hervor. Vgl. Clemens Brentanos Werke. Hrgb. Kemp, 2.Bd. München 1963. S.1080

2) Kronos-Aufsatz. A.a.O. S. 535

3) Vgl. "Die Gründung Prags S. 83

rungen vorgenommen wurden. II. Akt, 2. Schauplatz:

"Libussas Schloß auf einem Felsenlager in einfacher Bauart, ein hohes Geschoß mit hohen Fenstern, in der Mitte ein halbrunder Vorsprung mit offenen Bogenthoren, aus denen Felsentreppe herablaufen, und in der Ebene in einem viereckigen Thorthurme, auf dessen Zinnen man gehen kann, zusammentreffen. Zu beiden Seiten dieses Thurmes bildet der Fels eine Terrasse in mäßiger Höhe, auf welcher man rechts den Eingang zu Kroks Gruft, und links Libussens Badegrotte sieht, von welcher ein Quell über die Felsen herabfließt. Der Vordergrund ist ein offener Eichenhain, der sich an den Seiten zum Schlosse hinan zieht." 1)

Nicht nur der Aufbau dieser Szenerie ist von großer Ähnlichkeit mit der Vorhergehenden, sondern auch die Gegenstände der Dekoration kehren - wenn auch nicht ganz so offensichtlich - wieder. Beide Schauplätze sind aufgebaut aus: Eichen, Felsen und einer Quelle. Selbst die Anordnung dieser Kulissengegenstände fällt auf beiden Schauplätzen sehr ähnlich aus. "Ein Waldplatz, von hohen Eichen umgeben" korrespondiert mit dem Schloß, an dessen Seiten sich ein offener Eichenhain hinanzieht; "eine Felsenwand am Hintergrunde herum", die rechts eine Höhle bildet und sich links zur wildverwachsenen Schlucht öffnet, entspricht der Felsenterrasse, "auf welcher man rechts den Eingang zu Kroks Gruft und links Libussens Badegrotte sieht, von welcher ein Quell über die Felsen herabfließt". Im erstgenannten Schauplatz hieß es: "... mitten durch den Plan ergießt sich eine Quelle". Da man sich das Schloß notgedrungen in der Mitte des Bühnenraums angesiedelt vorstellen muß (Eichenhain, der sich an den Seiten zum Schlosse hinanzieht), hat auch diese Einzelheit ihre direkte Entsprechung.

Außer diesen beiden Schauplätzen (Waldplatz, Szene vor Libin), finden sich in dem Werk noch: "Diwin, der Mägdlein Siegesfeld", dessen Geschehen sich ebenfalls auf einem Waldplatz abspielt und deshalb auch leicht aus dem "Waldplatz" rekonstruierbar wäre. Keine Schwierigkeiten böte ebenfalls der "Platz im Hain", allenfalls die "Hütte des Primislaus", dessen Umgebung im Vergleich zu den anderen Schauplätzen zwar verschieden gestaltet, aber doch unkompliziert angelegt

1) "Die Gründung Prags" S. 117

ist. Damit wären schon sämtliche Schauplätze des Stücks, die mehrmals wiederkehren und nur deshalb verwirren, im Hinblick auf ihre Ähnlichkeit und ihre Darstellungsmöglichkeit vorgeführt. Die augenscheinliche Vielheit der Orte in bezug auf ihre Eigenständigkeit hat sich demnach als Täuschung erwiesen; zieht man noch die verwechselbare Ähnlichkeit von "Diewin" und "Platz im Hain" mit dem "Waldplatz" in Betracht, so bleiben nur noch drei selbständige Schauplätze übrig: 1. Ein Waldplatz, 2. Libin (Libussas Schloß), 3. Hütte des Primislaus.

Diese drei Orte können als Basis zu weiteren Folgerungen über die Räumlichkeit im Drama herangezogen werden, denn nur sie repräsentieren eine voneinander unterschiedene Raumqualität. Andererseits steht außer Frage, daß die ursprünglich intendierte Abfolge der vierzehn Schauplätze nicht außer acht gelassen werden darf.

Die Reduktion auf drei Orte soll die geringe selbständige Raumqualität der vierzehn Schauplätze herausstellen. Mit anderen Worten: Die selbständige Ausstrahlungskraft der einzelnen Orte wird durch die Tatsache ihrer unmittelbaren Ähnlichkeit merklich herabgemindert. Ihre Bedeutung wird nicht durch den einzelnen Ort geleistet, sondern durch die Verbindung der einzelnen untereinander, wie durch ihre Art der Aneinanderreihung. Sie bestehen nicht als Einzelne, sondern als Ganzes. Die Auffassung, daß durch die Anlage einer Vielheit von Orten einem spannungsarmen Stoff zur Dramatik verholffen werden kann, besteht zwar zu Recht, gilt aber nicht für Brentanos "Libussa". Entlarvt sich solcher Ortswechsel, wie oben gezeigt, als ein Verharren auf gleicher Ebene, dann reduziert sich dieser scheinbare Ortswechsel auch seiner Wirkung nach auf Aussage und Intensität dieser gemeinsamen Ebene¹⁾.

1) Daß auch eine Raumveränderung de facto nicht unbedingt aktiv auf Handlungsfluß, dramatische Zeit und Personen einwirken muß, zeigt Fritz Strich: "Ob der Schauplatz der "Natürlichen Tochter" ein dichter Wald oder ein Zimmer im gotischen Stile ist, das ändert an der Einheit des Raumes gar nichts. Diese Verwandlung verwandelt nicht die Stimmung, nicht die Sprache und den Menschen

Welches ist diese gemeinsame Ebene, wie äußert sie sich? Analysiert man die Schauplätze auf gemeinsame Charakteristika, fällt ganz besonders auf, daß keine einzige Szene in einem Innenraum spielt.

Der Außenraum wird hervorgehoben, er ist gemeinsamer Schauplatz der ganzen Handlung. Selbst die 3. Szene im 3. Akt, deren Geschehen in einer "Halle auf Libin" stattfindet, kommt nicht ohne die nähere Bezeichnung "offen" aus, es heißt: "Offene Halle auf Libin". Die Hauptantriebskraft verlagert sich offensichtlich in die "Außenwelt". Sie wird in keiner Szene ausgespart, jede Szene lebt von ihr, besteht aus diesem äußeren Raum. Gerade durch diese ausschließliche Beschränkung auf das Außen scheint jedes Private von Anbeginn ausgeschlossen. Der Innenraum (etwa ein Zimmer) ist gemeinhin der privaten Sphäre und wenigen Personen als Wirkungskreis vorbehalten, meistens einer kleinen Gemeinschaft: der Familie.

Diese Gesichtspunkte, Vielheit der Orte und Betonung der Außenwelt, legen schon die Absicht nahe, einen größeren Personenkreis als Handlungsträger in Betracht zu ziehen, dessen Aktionsradius aber nicht im Privaten mündet.

Sieht man die Außenwelt, die jeder Schauplatz auf je verschiedene Weise faßt, im einzelnen an, fällt wiederum ein gemeinsames Merkmal auf: Der direkte Natur-Bezug. Sämtliche angegebenen Schauplätze in Brentanos Drama sind Naturräume. Selbst Schauplätze, die sich zunächst einer solchen Einordnung sperren, Libussas Schloß etwa, selbst das Werk der Menschen bezieht seine Gestaltung nur aus der engen Nachahmung der Natur. Nicht als störendes, herausragendes Element, sondern harmonisch eingegliedert, dem Vorbild der Natur nachgeahmt. Das Gestaltungsvermögen der Menschen (Schloß, Haus) wird als nicht eigenständige Leistung, sondern in enger Anlehnung und unselbständiger Nachahmung der

und die Handlung. Der Wechsel spricht nicht als ein solcher, nicht als Wechsel." Deutsche Klassik und Romantik. Bern u. München⁵ 1962, S. 236

Natur entworfen. Schon aus den Bühnenanweisungen geht hervor, daß die handelnden Personen dieses Dramas in Abhängigkeit zur Natur gezeichnet werden. Der Mensch erscheint dem Naturgeschehen unterworfen und wird durch die Natur eingegrenzt. Dieselbe Interpretation fordern durchgängig alle Bühnenbilder, in besonders auffälliger Weise die Szenerie zu Beginn.

Sie leistet bereits durch die Raumgestaltung die Exposition des Dramas. Weil die selbständige Raumqualität der einzelnen Schauplätze nicht zum Tragen kommt - das ist gezeigt worden -, kann nicht das Spezifische des Orts entscheidend sein, sondern sein Stellenwert innerhalb der Vielheit. Es ist aufschlußreich, die Forderung, die Brentano in einer Theaterrezension stellt, in seinen eigenen Dekorationsanweisungen zu suchen: "... das Theater kann und soll nur mit dem Gedicht und dem Schauspieler täuschen, mit dem Kostüm aber nichts, als nicht beleidigen, und mit der Dekoration nichts als einen leisen Wink geben."¹⁾ Inwiefern kann man bei den Bühnenbildern der "Gründung Prags" von diesem "leisen Wink" sprechen?

Die Bühnenanweisung zum 1. Akt ist, wie folgt, beschrieben:

"Offener Waldplatz, von Eichen umgeben, in der Mitte des Hintergrundes eine große erstorbene, vom Blitz ausgehöhlte Eiche, zu ihrer Rechten eine Hütte, von wildem Geranke umzogen, umher Spuren eines verwilderten Gartens; die Natur ist im Ausbruche des Frühlings, es ist gegen das Ende des Aprils." 2)

Eine Naturlandschaft also ist das 1. Bühnenbild, das in diesem Drama gezeigt wird. Noch weniger geordnet, noch "natürlicher" als die bereits angeführten Schauplätze breitet sich diese Bühnenlandschaft aus. Ließe die "Hütte" nicht auf eine menschliche Behausung schließen, so könnte eine von Menschen unberührte Naturidylle dargestellt sein. Das

1) Brentano, Clemens. Über Anforderungen an die moderne Bühne, Theaterkritik und die Art eine Oper zu behandeln. 30. Nov. 1815, Nr. 143 Spencersche Zeitung, Berlin.

Vgl. Kayser, Rudolf. A.a.O. S. 95

2) "Die Gründung Prags" S. 19

Vegetative ist jedenfalls das ausschließlich Bestimmende, selbst die Hütte ist "wild umrankt". Ihre nähere Beschreibung läßt an eine Bewohnung in der Vergangenheit denken, denn die Natur ist im Vordringen, verschlingt sie fast. Der Mensch erscheint hier als der Verlierende, die Natur ist übermächtig, nicht bezwungen - der Garten verwildert - sie selbst wild und erschreckend. Scharf kontrastiert die "große, erstorbene, vom Blitz ausgehöhlte Eiche", sie macht sich wie ein heidnisches Mahnmal aus, ein direkter Fingerzeig auf das zu erwartende, bzw. schon vollzogene Geschehen. Die ganze Konfliktsituation, die sich abspielte, ist darin aufgezeigt. Hier darf man also berechtigterweise von einem "Wink" sprechen, denn: Niva, die Elfe, lebte in dieser Eiche; sie ging aus Dankbarkeit und Liebe die Ehe mit dem Menschen Krokus ein. Sie gebar ihm die Drillinge Kascha, Tetka und Libussa; sie mußte, weil Krokus Peron, den Donnergott, beim Schwur vergaß, in dieser Eiche sterben. Diese Entwicklung ist im Bild der erstorbenen Eiche gefaßt. Die Verbindung eines Menschen mit einem göttlichen Wesen konnte nur so lange bestehen, wie der Mensch seine Abhängigkeit zu den Göttern nicht vergaß. Diese Macht muß vom Menschen genommen werden. Die ausgehöhlte Eiche ist ein Warnbild des Gottes Peron. Sie spricht von der zerstörten Einheit des Menschen mit den Göttern, die in diesem Drama Naturgottheiten sind; Brentanos Absicht war es, sein "historisches" Drama durch diese Ausgangsposition ins vorgeschichtlich Mythische und die ursprüngliche Natur zurückzubinden: "(Ich habe versucht) die wenigen fragmentarischen slavischen Mythen, die mir in meiner Lage vergönnt waren, so sehr ich es vermochte, in Naturdichtung zurück aufzulösen, damit diese Fabeln, dem Leser symbolische Figuren der Rede der Handelnden, und wenigstens so sehr seine eigenen Götter werden könnten, als die Wahrheit der Leidenschaft in dem Gedichte ihn rühren kann."¹⁾ Dieses Bestreben findet auch Ausdruck in der Bühnengestaltung. Die Götter sind es, die die Wirkungen in der Natur hervorbringen. Jede Regung der Natur

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 383

kann so als Zeichen der Götter verstanden werden. Das zeigt das erste Bühnenbild in diesem Drama. So wird seine Problematik bereits im Bühnenbild aufgerissen, ist der Mensch noch ein natürliches Lebewesen oder wendet er sich bereits vom natürlichen Leben. Das Bühnenbild verdeutlicht im Bild der zerstörten Eiche eine Spannung und Kampfsituation zwischen Naturgottheiten und Menschen. Das bedeutet: Dieser Bühnenraum spielt mit.¹⁾

Der nächste Schauplatz II,1 - er wurde bereits erwähnt²⁾ - verleitet durch die Idylle seiner Anlage zur Annahme, daß die ausgesprochene Drohung des 1. Bühnenbildes vergessen sei und Friede erwartet werden könne. Die Szenerie erinnert zwar in groben Zügen an die des 1. Akts, wird ebenfalls bezeichnet als "Waldplatz", das Attribut "offen" fehlt jedoch; sie ist ebenfalls mit hohen Eichen ausgestattet, wirkt aber durch die festgelegte Abgrenzung ("eine Felsenwand am Hintergrund herum") wie ein umhegerter Hort der Friedfertigkeit. Das ermunternde Plätschern einer Quelle verstärkt den Hoffnungsschimmer, läßt auf einen Neubeginn innerhalb der Natur hoffen.

Dicht bei einer "wildverwachsenen Schlucht" spielt hier das Leben in idyllischem Frieden sich ab. In diesem Bühnenbild spiegelt sich gleichsam die mythisch gedachte Ursprungszeit des Lebendigen schlechthin. Dennoch ist diese liebenswerte Idylle kein Schauplatz naturbezogener Lebensfreude mehr.

- 1) Brentano hält sich innerhalb des 1. Akts nicht strikt an die angegebenen Dekorationsanweisungen. Im Text wird eine Quelle und eine Felsenwand erwähnt: "Trinitas. Horch, horch, es rauscht! vergönn,/Daß in die Quelle ich meine Füße zur Erquickung stelle./ Pachta. Die Mol-dau rauschet an der Felsenwand". Diese Einzelheiten sind nicht in der zuständigen Bühnenbeschreibung enthalten. Felsenwand und Quelle befinden sich erst im nächsten Bühnenbild. Es ist allerdings möglich, daß sie in einiger Entfernung vom Bühnengeschehen zu denken sind.
- 2) "Ein Waldplatz, von hohen Eichen umgeben; links vom Vorgrunde zieht sich eine Felsenwand am Hintergrunde herum, bildet dort rechts Höhlen, und öffnet links eine wildverwachsene Schlucht; mitten durch den Plan ergießt sich eine Quelle." (S. 83)

Die Menschen, das war die Aussage des 1. Bühnenbilds, haben sich bereits gelöst. Dieser Ort will nur die nicht einseitig zu lösende Bindung wie Verbindung von Mensch und Natur in Erinnerung rufen. So hat auch dieses Bühnenbild einen Hinweischarakter, der allerdings nicht in einer Drohung zum Ausdruck kommt, sondern versöhnlich wirkt.

Trotz äußerer Annäherung der beiden Bilder wird also in ihnen eine konträre Situation enthüllt, nämlich der Aufriß des Kampfes und die Möglichkeit der Versöhnung.

Dieser Möglichkeit wird auch im nächsten Bühnenaufbau Raum gegeben. Entsprechung und Nachahmung des gezeigten Vorbilds werden für die menschliche Wohnung - II,2 wurde schon beschrieben¹⁾ - übernommen. Ein weiteres Mahnmal der Götter, Zeichen menschlichen Vergehens, "Kroks Gruft" ist in diese Schloßanlage aufgenommen. Das ausdrückliche Beieinander von Leben und Tod scheint dem Wunsche nach Harmonie und Ausgleich zu entsprechen. Beachtet werden muß, daß diese Schloßanlage einem Familienmitglied des "sündigen" Menschen Krokus gehört, und daß Libussa aus einer Verbindung eines Menschen mit einem götterähnlichen Wesen hervorgegangen ist und schon durch ihre Abkunft dem Wort der Götter nahe steht. Sie ist der menschlichen wie göttlichen Seite ihres Wesens verpflichtet. Auf die entsprechenden Übereinstimmungen ihres Schlosses mit dem "Vorbild", dem 1. Schauplatz im II. Akt, der eine mythische Ursprungszeit spiegelte, wurde schon hingewiesen.

1) "Scene vor Libin. Libussens Schloß auf einem Felsenlager in einfacher Bauart, ein hohes Geschoß mit hohen Fenstern, in der Mitte ein halbrunder Vorsprung mit offenen Bogenthoren, aus denen Felsentreppen herablaufen, und in der Ebene in einem viereckigen Thorturme, auf dessen Zinnen man gehen kann, zusammentreffen. Zu beiden Seiten dieses Thurmes bildet der Fels eine Terrasse in mäßiger Höhe, auf welcher man rechts den Eingang zu Kroks Gruft, und links Libussens Badegrotte sieht, von welcher ein Quell über die Felsen herabfließt. Der Vordergrund ist ein offener Eichenhain, der sich an den Seiten zum Schlosse hinan zieht." (S. 117)

Der III. Akt wird eingeleitet durch den Schauplatz: "Diewin, der Mägdlein Siegesfeld"¹⁾, er ist knapp und kommentarlos ohne weitere Einzelheit genannt. Angesichts der sonst geübten Ausführlichkeit im Detail muß dieser Stilzug auffallen. Obwohl der Schauplatz im Freien liegt und das Geschehen auch auf einem "Waldplatz" zu denken ist, wird nur Wert auf die Feststellung eines nicht näher beschriebenen Ortes "Diewin" gelegt. Als weitere Erläuterung nur: der Mägdlein Siegesfeld. Damit wird in paradoxer Kürze eine Kampfsituation konstatiert.

In erneutem Kontrast steht das folgende Bühnenbild (III,2): "Die Hütte des Primislaus. (Rings schöner Acker. Der Pflug Libussens steht vor der Hütte, an deren Seite ein Grabhügel. ...)"²⁾ Die erste, offensichtlich bewohnte Behausung eines Menschen, der nicht in der bisher gezeigten Welt lebt, wird hier vorgestellt. "Libussens Pflug" macht jedoch noch eine Abhängigkeit zur Fürstin Libussa deutlich. Sonst entsteht der Eindruck einer heilen Welt, in der beschaulicher Friede und Übereinstimmung suggeriert wird. Der Mensch lebt und kultiviert den Boden, doch der Tod - wiederum miteinbezogen - erinnert in Form eines Grabhügels an die Grenzen dieses Lebens- und Gestaltungswillens.

Der nächste Schauplatz führt zurück zu Libussas Schloß:

"Offene Halle auf dem Schlosse Libin. Durch die Bogen im Hintergrunde sieht man über die Moldau in das Waldgebirge. Links und rechts Thüren, an den Wänden Steinbänke und Teppiche."

Die Stätte, die bisher die größte Achtung, den unbedingten Gehorsam den Göttern erweist, Libussas Schloß, wird durch eine "offene Halle" noch näher gekennzeichnet. Das Attribut "offen" läßt auf die Bereitschaft zu empfangen schließen, die "offene Halle" könnte demnach als Einbruchsstelle, außer-menschlicher Mächte dienen. Die üppige Detailliertheit der vorherigen Bühnenbilder ist einer schlichten Beschreibung

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 142

2) Ebd. S. 167

gewichen. Nach wie vor bleiben die Naturmächte anwesend, das zeigt ein Blick durch die "Bogen im Hintergrund".

Die kühle Abstraktheit des 4. Schauspielplatzes im III. Akt: "Platz im Hain" (S. 107) erinnert in seiner Geschlossenheit an den einzigen Ort in Goethes "Iphigene", an den 'Hain vor Dianens Tempel'. Dennoch können Überlegungen, die Klaus Ziegler anhand dieser Ortsangabe anstellt¹⁾, nicht auf den 'Platz im Hain' in Brentanos Drama übertragen werden. Goethes Angabe ist für das ganze Drama bestimmend, während Brentanos 'Platz im Hain' nur einen Stellenwert innerhalb einer Vielheit von Ortsangaben hat. Er ist auch vorgeprägt, hat nicht diese absolute Raumqualität und nur Bedeutung im Ablauf und im Miteinander der übrigen Bühnenräume. Ein Moment der Sammlung und Ruhe tritt hier ein, und die Möglichkeit zum Frieden scheint gegeben. Schon das Wort "Hain" deutet auf eine außergewöhnliche Stätte, wie sie in dem Wort "Wald" allein nicht zu bestimmen wäre. Der "Platz" ist nicht so eindeutig wirklichkeitsbezogen, kann die Ausführlichkeit einer eingehenden Beschreibung entbehren und erhält eben dadurch einen ideellen Charakter: eine Idee wird hier mit der Wirklichkeit konfrontiert. Die Anfangsworte des Primislaus: "Noch herrscht auf dem Sammelplatz der Frieden" lassen vermuten, daß die Möglichkeit nicht wahrgenommen wird. Sie leiten den Konflikt ein.

Der III. Akt bringt gemeinhin den "dramatischen Höhepunkt". Die Bühnenbeschreibung (III,5): "Vor dem Schloß Ilibin. Abendhimmel"²⁾ scheint diese Erwartung jedoch nicht zu bestätigen. Die kurze Hinzufügung 'Abendhimmel' allerdings läßt aufmerken. Hier wird eine Entwicklung zu Ende gebracht - mit dem Tage - und gerade dort, wo der Befehl der Götter und das Gesetz der Einordnung am meisten gehört wurde: auf Ilibin.

1) Ziegler, Klaus. Zur Raum- und Bühnengestaltung des klassischen Dramentyps. A.a.O. S. 45 ff.

2) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 218

Eine grundlegende Veränderung, wie sie sich bereits mit dem Schlußbild des III. Akts anbahnte, setzt sich in den folgenden Bühnenbildern durch. Der Schauplatz des I. Akts kehrt wieder, aber in veränderter Ausstattung (IV,1):

"Scene bei Kroks Eiche. Im Hintergrund ein Schmelzofen, unter welchem starkes Feuer. Es laufen drei Rinnen aus dem Ofen in eben so viele Gruben, in welchen die Bildformen versenkt sind." 1)

Dazu kommt noch die Beschreibung der Tätigkeit zweier Personen: "Pachte wirft Holz in den Ofen, Trinitas sieht hinein ...". Damit ist eine Beziehung zu dem fremden Aufbau bei Kroks Eiche geschaffen. Der Name Trinitas deutet das christliche Element beziehungsweise an und leitet über zu dem Geschehen im Bühnenraum: "Es laufen drei Rinnen aus dem Ofen". Diese Beschreibung bringt erkennbar die Konfrontation zwischen dem Christentum und dem Warnbild des heidnischen Gottes Peron zum Ausdruck.

Als Intermezzo wird erneut eine "Scene vor Libussens Schloß"²⁾ (IV,2) eingefügt, dort, wo die Hoffnung auf Harmonie mit den Göttern begonnen hatte, vor dem "götterähnlichen" Sitz der herrschenden Libussa. Doch die Möglichkeit auf Harmonie, sagt bereits das Bühnenbild, scheint nicht wahrgenommen zu werden, denn es folgt in direktem Kontrast zur "Scene bei Kroks Eiche" die Szene:

"Djewin, das Siegsfeld. An einer Eiche steht auf einem slavischen Altar Zwratka's Gott Tschart, ein kleines häßliches Bild; er hat einen Fächer in Händen." (IV,3) 3)

Ein entsprechender Aufbau zur 1. Szene des 4. Aktes mit heidnischen Vorzeichen wird damit vorgeführt. Wie steht es aber um den Sieg, den der Name 'Siegsfeld' erwarten läßt?

Möglicherweise als Antwort wird auf das 'Siegsfeld' eine 'Scene vor der Hütte des Primislaus' (IV,4)⁴⁾ angefügt.

1) "Die Gründung Prags" S. 239

2) Ebd. S. 252

3) Ebd. S. 281

4) Ebd. S. 302

Es ist die Szene, in der Primislaus die Herrscherin Libussa ablöst.

Die Bühnenbeschreibung zum V. Akt zeigt die Lösung der Gegensatzbewegung Heidentum - Christentum an, sie heißt:

"Vor Anbruch des Tages bei Kroks Eiche. Man sieht bei der Eiche ein verunstaltetes Kreuz und mißlungenes Muttergottesbild von Silber." 1)

Eine nähere Erläuterung ist überflüssig, das christliche Element wird hier zweifellos als unterlegen dargestellt. Als Schlußbild und Ausblick in die Zukunft erscheint die neue Domäne des früheren Pflügers und jetzigen Fürsten Primislaus: "Scene vor Schloß Libin" (V,2).²⁾

Welches Geschehen innerhalb der Bühnenräume sich abspielt, kann aus einer Bühnenbeschreibung erschöpfend nicht dargestellt werden, dennoch sind sie als Zeichen des Geschehens zu werten, wenn der Schauplatz in der durch die beziehungsreiche Beschreibung nahegelegten Weise mitspielt. Das ist hier der Fall. Jeder einzelne Schauplatz steht in Kontrast zum folgenden. In dem Bühnenraum spielt sich ein Geschehen ab, für das dieser Bühnenraum als direkter Bezugspunkt angelegt erscheint. So reflektiert er die Handlung, trägt sie bereits in sich und hat also nicht nur Hinweisscharakter, sondern spielt handelnd mit, ist aktiver Partner im Spiel.

In dem Bühnenbild zu Beginn sind bereits alle Handlungslinien angelegt. Sowohl der Blick in die Vergangenheit als auch der Blick in die Zukunft werden gewährleistet. Das neo-mystische Streben der zeitgenössischen "Philosophen", Creuzers und Görres' etwa, "Alles in Einem" zu sehen, eine weitverbreitete Anschauung der Romantiker, findet also selbst in der Raumgestaltung eine Beziehung. "Denn nichts ist einsam in der Welt, und alles kömmt sich entgegen", heißt es in der "Gründung Prags"³⁾. "Wo ihre (der Töchter

1) "DieGründung Prags" S. 316

2) Ebd. S. 326

3) Vgl. ebd., Beginn der Anmerkungen S. 384

Kroks) Wiege stand, hier an dem Baum" treffen sich die heidnischen Praktiken dieses Volkes mit den zaghaft aufleuchtenden Anzeichen des Christentums (im Auftritt Trinitas').

Insofern dieser Ort nicht nur hier und jetzt gegenwärtig ist - er trägt die zukünftige wie vergangene Entwicklung in sich - ist er auch ein eminent zeitlicher Raum. Nicht nur das, seine Reichweite geht bis ins Unendliche. Wenn die Töchter Kroks an diesem Ort, an dieser Eiche "mit Opferfeuer zu geheimem Traum" zusammenkommen - um im Traum den Göttern nahe zu sein -, so ist doch der Ort zunächst der Mittler, und der Raum weitet sich weiter aus zur Traumlandschaft. Dieser Traum wird mitgeteilt. Die Mitteilung selbst trägt bezeichnende Züge eines Botenberichts, denn wie der Botenbericht dem Ort, auf dem er stattfindet, den Raum des berichteten Geschehens übermittelt und damit den Ort zum Empfänger eines anderen Raumes oder anderer Räume macht, ebenso erhält auch der "offene Waldplatz" den Stempel des in ihm erlebten Traumes. Er wird durch ihn charakterisiert und wird zur Bedeutungslandschaft. Das verdeutlicht nicht nur die Empfangsbereitschaft des Raumes, sondern auch seine Macht. Die Zeichen, die in ihm empfangen werden, und die Zeichen, die er versinnbildlicht (Eiche = Warnbild des Gottes Peron) sind irdischer Ausdruck der Götter. Die angehäuften Kontraste sowohl innerhalb eines Bühnenbilds als auch außerhalb, zwischen den vielen, zeugen nur von dem Kampf, der zwischen den Menschen und dieser Macht auf der Erde, dem Wirkungsraum der Menschen, geführt wird. Dieser Raum wirkt reflektierend auch auf die Menschen und das Geschehen, das sich vollzieht. Schon darin liegt die ausschlaggebende Bedeutung des Raumes in diesem Drama.

Die Zeichen in der Natur weisen auf den Willen der Götter. Der Natur ist damit "lebendige" Verbindung wie sichtbares Anzeichen einer übergeordneten Macht. Und sie ist wiederum in Beziehung gesetzt zu den Figuren, die in diesem Raum leben. Daß der Tod eine Grenze ist, die dem menschlichen Leben gesetzt wird, die aber die Götter nicht kennen, das

wird mit der "erstorbenen Eiche" und auch mit "Kroks Gruft" und dem "Grabhügel" gesagt. Solange die Menschen diese Sprache verstehen - Libussa versteht sie -, gehören sie diesem Kreis der Natur an. Loslösung aber bedeutet Abkehr aus der göttlichen Ordnung, dem göttlichen Gesetz, und muß notwendig eine eigenständige, menschliche Gesetzgebung zur Folge haben.

Diese Abkehr deutet sich stetig in den drei "selbständigen" Schauplätzen an: 1. Waldplatz, 2. Libin, 3. Hütte des Primislaus.

Eine allmähliche Kultivierung ist in dieser Folge abzulesen. Libin zeichnet sich noch durch ergebene Passivität aus, in der "Hütte des Primislaus" ist bereits die eigenständige Aktivität des Menschen ausgedrückt. Der Bauer kultiviert den Boden, er nimmt nicht nur die Schätze, die in der Natur angelegt sind, passiv entgegen - auch die Bergwerke mit ihrer Förderung von Erz gehören dazu; ein Blick durch die Torbogen von Libussas Schloß haben sie gezeigt -, sondern er erzwingt durch seine Arbeit mehr an Ertrag. Zwar ist durch Libussas Pflug noch eine Abhängigkeit ausgedrückt, doch die Entwicklung zur Selbständigkeit läßt sich - nach^{dem} dem sie in Gang gebracht ist - nicht mehr aufhalten. In ihr aber wird die Loslösung verwirklicht. Bezeichnenderweise wird Libussas Pflug in der Szene IV,4, 'Vor der Hütte des Primislaus', nicht mehr in der Bühnenanweisung erwähnt. Die Worte des Primislaus zeigen außerdem direkt die Konsequenz:

"Zu früh habt ihr mich von dem Pflug gerufen,
der Mitwelt Eile büßt der Nachwelt Leiden." (S. 313)

Die drei Schauplätze fassen also bereits die Entwicklung des Werks in nuce zusammen, jeder Einzelne versinnbildlicht ein wichtiges Stadium, hält gleichsam ein fertiges Stück "Menschheitsgeschichte" bereit: Waldplatz = gestörter Urzustand, Libin = Versuch zur Versöhnung, Hütte des Primislaus = Loslösung. Das geht aus der Raumgestaltung klar hervor.

Aneinandergereiht lassen die Schauplätze jedoch nichts von einer gemeinsamen Aussage spüren, das Verbindende wird paradoxerweise erst durch die kontrastierende Abfolge der übrigen Schauplätze erreicht. Erst da ist von einer gemeinsamen Ebene für das Drama zu sprechen, das ist die Natur.

Der Bühnenraum wird zum charakteristischen Schauplatz durch Dekorationsgegenstände, Der Bezug in die Vergangenheit wie der in die Zukunft wird durch ihre Gegenwärtigkeit angeregt. Diese Gegenstände sind deshalb durch ein Geschehen determiniert, das bereits vollzogen ist (der Blitz des Gottes Peron in der Eiche), und sie determinieren wiederum ein Geschehen, das noch stattfinden soll. (Der Ort an der Eiche trägt zu dem Traum der Schwestern bei, nur deswegen kommen sie gerade an diesem Ort zusammen.) An diesem Ort wird ein Geschehen entfaltet, das nur hier erlebt werden kann. Der Ort bestimmt also das Geschehen mit, er beeinflusst die Handlung, insofern kann auch von seiner deterministischen Kraft gesprochen werden, denn von diesem Raum gehen Determinationen aus. Dennoch handelt er nicht autark, er ist Träger eines Zeichens und selbst nur ein Werkzeug. Die Macht als solche, von der die Determination ausgeht, läßt nur in Zeichen sich erkennen, sie ist nicht sichtbar anwesend. Die Zeichen allerdings sind an diesem Ort versammelt, sie können in ihm geseher, abgelesen werden (erstorbene Eiche, umrankte Hütte, der Grabhügel etc.). Die Schauplätze vermitteln durch ihre Räumlichkeit den sichtbaren Ausdruck einer Idee, die dem Geschehen zugeordnet ist. In ihnen wird eine Idee, die einer deterministischen Kraft, verdinglicht; sie wird somit plastisch und selbst für das Auge erkennbar.

Zunächst ist der sichtbare Raum, der Schauplatz, ein aufprägender Stempel für die menschliche Gemeinschaft. In diesem Raum lebt sie, ist notwendig in Beziehung zu ihm gesetzt. Die Figuren werden gleichsam partizipierend in diesem Raum aufgenommen. Seine Regungen, die sich im Naturgeschehen ausdrücken, auch Donner und Regen gehören dazu, machen sie zu Miterlebenden. Sie sind Kollektiverlebende und werden gemeinsam, gleichzeitig durch den Raum bestimmt. Durch das

bewußte Hervorheben des Außenraums trifft diese Bestimmung nicht nur einen einzelnen Menschen oder eine bevorzugte Gruppe - in der antiken Tragödie war nur die aristokratische Schicht für das Schicksal empfänglich - sondern eine Menge, hier das ganze Volk. Diese Determination ist von Anbeginn für alle Menschen gemeint.

Die Symbolfunktion dieser Bühnenräume ist offenkundig. Notwendig beginnt die Loslösung des Menschen von der Natur mit seiner Mündigkeit, "die Hütte des Primislaus" darf als Symbol dieser Entwicklungsphase aufgefaßt werden. Die Loslösung selbst aber bedeutet Kampf. Der Mensch muß notwendig, aus seiner Bedingtheit, diesen Kampf mitmachen, auch dazu scheint er bereits durch das Bühnenbild determiniert. An Stelle der Sicherheit und Passivität ("Waldplatz") tritt die eigene Verantwortung und Aktivität ("Hütte des Primislaus"). Die Grenze des Menschen wird im Tod der Eiche, durch Kroks Gruft und durch den Grabhügel an der Hütte des Primislaus erkennbar. Die Menschen werden durch die Zeichen, die diese Gegenstände wiedergeben, eingegrenzt. Kein Zeichen der Bühnenräume deutet auf Freizügigkeit, von allen Seiten wird die Handlungsfreiheit eingeengt. Die Möglichkeit auf Frieden ("Platz im Hain"), ist nur eine Idee, sie stößt an die Grenze der Wirklichkeit.

Die Übergangsphase heißt Libin: das göttliche Vorbild (Waldplatz) kann nur von götterverwandten Wesen verstanden und wahrgenommen werden (Schloß Libin). Dort wird das Gebot der Götter noch gehört, die "offene" Halle empfängt das Gebot von außen, der Domäne der Naturgötter. Auch der Eichenhain - die Eiche ist ein geheiligter Baum - ist noch Beweis des Gehorsams. Weiter reicht das Verständnis nicht, die übrigen Menschen müssen den Kampf eingehen, in ihnen ist kein Göttliches durch Herkunft angelegt, sie können daher das Gesetz der Götter und deren Verantwortung nicht anerkennen. Sie begeben sich mit ihrer Loslösung in das Feld der eigenen Verantwortung und in die Auseinandersetzung mit den Göttern, aber zugleich auch in die mit den Menschen (Der Mägdlein Siegsfeld). Es bleibt ihnen kein anderer Ausweg, sie müssen für ihre Abkehr kämpfen. Diese

Ausweglosigkeit ist in dem Bühnenraum enthalten, er gibt die Zeichen zu dieser Entwicklung an und wirkt so als determinierende Kraft auf die Menschen.

Der Raum gibt also durch seine Aufnahmebereitschaft für eine übergeordnete Macht eine "schicksalhafte Örtlichkeit" ab. Diesen determinierten Charakter besitzen die Ausgangspositionen der romantischen Schicksalsdramen. Im Unterschied zu Brentanos Drama gibt es dort allerdings nur jeweils einen Ort, er kann nicht auf andere, folgende Schauplätze einwirken, wie bei Brentano etwa der 'Waldplatz' auf 'Libin'. Ein Ineinandergreifen einzelner Räume, auch in ihrer Aussage, kann im Schicksalsdrama nicht erreicht werden, auch keine Abhängigkeit einzelner Räume von anderen. Der schicksalhafte Ort ist autonom und auch in den meisten Fällen konsequent als Innenraum dargestellt. Da im Schicksalsdrama auch stets eine bereits kultivierte Welt vom Schicksal ereilt wird, haben darin weder Naturgottheiten noch heidnische Mahnmale einen Platz. Die verschiedenen und doch aufeinander bezogenen Schauplätze der "Gründung Prags" in das Schema der "schicksalhaften Orte" der romantischen Schicksalstragödie einzufügen ist unmöglich, wenngleich außer Zweifel steht, daß in Brentanos historisch-romantischem Drama der durch Schicksalszeichen geprägte Schauplatz als determinierende Kraft am Geschehen mitwirkt.

DIE ZEIT

Das Drama setzt ein mit der Zeitangabe: "Nach Mitternacht. ...; die Natur ist im Ausbruche des Frühlings, es ist gegen das Ende des Aprils."¹⁾

Auf eine mögliche Schicksalsankündigung hin befragt, ist diese Zeitangabe wenig ergiebig. Das Schicksalsdrama Zacharias Werners "Der 24. Februar" zeigt bereits im Titel das unheilvolle Geschehen in vollzugsbestimmter Pünktlichkeit an. Der ganze Zeitablauf wird nur gemessen an der Tat, die geschehen soll. Anders gesagt: Die Zeit ist direkt und ausschließlich in ihrer Funktion auf diese Tat gerichtet. Sie selbst fällt nur in Beziehung zu dieser Tat ins Gewicht, deshalb wird sie betont. Ein Zeitpunkt ist so bestimmt zum Träger des Geschehens, die schicksalhafte Stunde schlägt, und auf sie muß geachtet werden. Sie ist eine "Uhrenzeit", wie sie im Alltag gebraucht und verstanden wird.

Wiederum sträuben Brentanos Angaben sich einer solch engen Eingrenzung. Mit der Ankündigung eines "historischen" Dramas ließe sich gemeinhin die Annahme auf einen geschichtlich festumgrenzten Zeitablauf verknüpfen; hieße der Zusatz nicht romantisch, nämlich ein "historisch-romantisches Drama", müßte man den Dichter inkonsequent nennen, denn seine Zeitangaben sind sehr unbestimmt. So jedoch kann Brentanos Ausspruch: "Meine Personen bewegen sich also in einer idealen Zeit, welche als eine slavische bezeichnet ist"²⁾ folgerichtig genannt werden, weil sie den "romantischen" Charakter³⁾ des Werks ausdrücken hilft. Entgegen einer engen

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 19

2) Ebd., Beginn der Anmerkungen S. 383

3) "Mein Gegenstand gehört unter die Jugendträume der Gesellschaft, und wie er also selbst auf seiner historischen Stelle in das Reich der Fantasie fällt, habe ich ihn einer gewissenhaften historisch-wahren Zeichnung und Bekleidung um so mehr noch entziehen dürfen, als sie ihm von seiner eigenen Natur versagt ist, und es dem Dichter ewig erlaubt war, selbst den reinhistorischen Gegenstand in einer idealeren Widerspiegelung als Gedicht zu gestalten." (S. 383)

rechnerischen Eingrenzung kann die Zeitbestimmung des I. Akts als weites und kaum umgrenztes Vollzugsfeld aufgefaßt werden.

"Es ist gegen das Ende des Aprils", alles ist noch im Werden, denn das Jahr ist jung. Eine Entwicklung scheint sich anzubahnen, die hier im Frühling ihren zeitlichen Ausgang nimmt, deren Grenzen jedoch noch nicht zu erkennen sind. Die Anfangsworte im Kronos: "Die Geschichte hat wenigen Ländern mit soviel unschuldiger Liebe die Biographie ihrer ersten Jugend aufgezeichnet als dem segenvollen, in sich geschlossenen Böhme"¹⁾, scheinen in dieser Zeitbestimmung ihren poetischen Ausgangspunkt zu finden.

Der Frühling in seiner Stellung im Jahresablauf kann als Vermittler zwischen Winter und Sommer angesehen werden, anders gesagt: Er weist aus dem Dunkel des Winters richtungs= bestimmt zum Licht des Sommers. Dazu noch eine Stelle im Kronos-Aufsatz, in dem Brentano mit bezug auf die "Geschichte der Völker" sagt: "... denn aller Aufgang liegt im Dunkel, ja selbst der des Lichts". Und er fährt bezeichnenderweise fort: "Wie aber der Traum der Nacht angehört", "also wird und muß auch jeder Historiker", ginge ihm "die Erinnerung mit der Sonne des Tages" unter, "gern in den Träumen der Geschichte lesen", "der Dichter aber wird sie verstehen und auslegen"²⁾.

Aus der Zeitangabe vor dem I. Akt: "Nach Mitternacht. ...; die Natur ist im Ausbruche des Frühlings", - der I. Akt ist auch der Akt, in dem die meisten Träume stattfinden - könnte geschlossen werden, daß hier die "Träume der Geschichte" vom Dichter Brentano verstanden und ausgelegt werden. Das Dunkel, angezeigt durch die Zeitangabe "nach Mitternacht" zu Beginn des Dramas, das Licht, angedeutet durch die Zeitangabe vor dem V. Akt: "Vor Anbruch des Tages" (S. 316), und Libussas Worte zum Schluß des Dramas: "Es bricht die

1) Kronos-Aufsatz. A.a.O. S. 527

2) Ebd. S. 529

Nacht, o Duft, o Lichtes Helle!" (S. 379) unterstützen diese These. Durch diese Zeitangaben eingegrenzt kann die Entwicklung des Geschehens in der "Gründung Prags" als richtungsbestimmter Weg aus dem Dunkel zum Licht, den schon die Zeitangabe "Frühling" erwarten ließ, aufgefaßt werden.

Wahrscheinlich hatte Brentano diese unbestimmte Zeit, die einen Weg vom Dunkel zum Licht verspricht, im Auge, als er von einer "idealen Zeit" sprach. Es muß jedoch angenommen werden, daß ein Drama nicht nur aus der "idealen Zeit" gestaltet werden kann, sondern daß zwischen den beiden angegebenen äußeren Zeitpunkten des Dramas auch eine "reale Zeit" noch ablaufen muß.

Nach dieser "Uhrenzeit" befragt, teilt die Zeitangabe im Drama zwar keine Jahreszahl, aber doch fast auf den Tag genau ein Monatsdatum mit. Vor dem I. Akt steht: "... es ist gegen das Ende des Aprils"; im V. Akt läßt sich aus Trinitas' Worten eine weitere Zeitbestimmung ableiten:

"Komm, Jungfrau, sieh, die junge Maiensonne
Spielt in dem Fluß bei deines Sieges Wonne!" (S. 320)

Mit bezug auf die Zeitordnung heißt das: Es ist nicht mehr April, es ist Mai.

An einem Tag ist das Geschehen in diesem Drama also nicht vollzogen. Auch darin widersetzt sich der Romantiker klassischem Formzwang, das heißt, er besteht auf seiner eigenen Einsicht, die er vom Zeitablauf im Drama hat.¹⁾ Die Forderung nach der Einheit der Zeit, die im griechischen Drama ihre Berechtigung hat (obwohl auch Aristoteles sie nie forderte, sondern nur konstatierte), ist für den Romantiker ein unannehmbarer Zwang, den er in seinem Drang, das Ganze darzustellen, sprengen muß. Dennoch ist erstaunlich, was bereits R. Kayser feststellte, daß die zeitliche Verknüpfung zwischen den einzelnen Szenen - bis auf eine Inkonsequenz, die

1) Vgl. a. S. 11 Anm. 1 dieser Arbeit

Kayser nicht sieht¹⁾ - ohne jede Zeitunterbrechung im ganzen Drama gewährleistet ist.²⁾ Fast jede Szene - es gibt nur die eine Ausnahme - geht ohne zeitlichen Zwischenraum in die andere über, es zeigt sich eine fast vollkommene liaison des scènes³⁾. "So ist also in diesem Drama die zeitliche Verknüpfung mit einer Genauigkeit beachtet, wie sonst nirgend bei Brentano. Von einer Einheit der Zeit im Sinne der Regel kann man kaum sprechen; immerhin spielt sich die ganze Handlung, wie ja aus dem Vorhergehenden folgt, in wenigen Tagen ab."⁴⁾

Wollte man genau sein, so müßte man feststellen, daß sich das Geschehen der "Gründung Prags" - was bei der Fülle an Geschehen schier unmöglich erscheint - in vier Tagen (die Nächte mitgerechnet⁵⁾) abspielt. Geht man von der Zeitangabe des I. Akts aus ("es ist gegen das Ende des Aprils") und hält die des V. Akts ("Sieh, die junge Maiensonne") dagegen, so ist auch eine fast genaue Datierung möglich. Das Geschehen spielt sich an vier Tagen und Nächten in dem Zeitraum vom 17. April - 3. Mai ab. In dem Attribut "jung" könnte noch das Erstmalige dieses Vorgangs verstanden werden, zumal Hubljuta antwortet:

"Heut ist des Jutrobogs, des Maies Fest,

- 1) Der II. Akt leitet nicht ohne Zeitunterbrechung zum I. Akt über. Zwischen dem II. und III. Akt ist Kaschas Hochzeitsfeier zu denken, die nicht dargestellt wird, sie muß nach Wlastas Worten in der Nacht zwischen dem II. und III. Akt stattgefunden haben. Vgl. Wlastas Worte zu Beginn des III. Akts: "Als heute Nacht ich zu dem Siegestein ging" (S. 142), auf diesen Gang beziehen sich Wlastas Worte im V. Akt: "Weh mir! weh mir! Fluch Kascha's Hochzeitsnacht!" (S. 360)
- 2) Kayser, Rudolf. A.a.O. S. 124f.
- 3) Soweit die Zeitangaben nicht in Regiebemerkungen festgehalten sind, läßt sich den Äußerungen der Figuren dieser enge zeitliche Zusammenhang entnehmen, wie z.B.: "O schonet sie, sie ist von heut im Schwunge" (S.119), "Wie frech wird doch ein Weib in einer Stunde!" (S.120), "Als heute Nacht ich zu dem Siegestein ging" (S.143) etc.
- 4) Kayser, Rudolf. A.a.O. S. 125
- 5) Die eine Nacht zwischen II. und III. Akt spielt in der verdeckten Handlung sich ab, wie schon auf dieser Seite in der Anmerkung 1 festgehalten wurde.

Den Winter treibt heut Zwratka aus dem Nest," (S. 321)¹⁾, eine Feier, die vielleicht oder wahrscheinlich auf den 1. Maitag fiel; dann käme dem Geschehen der Zeitraum vom 28. April bis einschließlich 1. Mai zu. Damit wäre die "reale" Zeit festgehalten.

Einmal gibt es also die Zeit, die als "ideale" Zeit bezeichnet werden konnte und dem "romantischen" Charakter des Dramas Rechnung trug, die eine Entwicklung vom Dunkel zum Licht erkennen ließ, zum andern gibt es die "reale" Zeit, die "Uhrenzeit", die die Ansprüche nach historischer Genauigkeit zu erfüllen verspricht. Aber in vier Tagen kann nicht der Werdegang eines Volks vom Dunkel zum Licht glaubhaft gemacht werden. Gibt es eine Vermittlung zwischen diesen beiden "Zeiten" des Dramas? Zur Lösung dieser Frage kann der I. Akt exemplarisch herausgegriffen werden, weil er nicht nur in der Entwicklung des Geschehens, sondern auch in der Zeitauffassung die folgenden Akte zusammenfaßt.

Der I. Akt beginnt "nach Mitternacht" und endet - wie der Schluß des Dramas - im Morgenlicht. Er spielt sich, wie alle anderen Akte, in der Jahreszeit Frühling ab. Die Tageszeit "nach Mitternacht" scheint der in der Jahreszeit vermittelten Hoffnung auf Licht zu widersprechen. Berücksichtigt man jedoch, daß gerade im Frühling die Rückbeziehung zum Dunkel, nämlich zum Winter, nicht fehlt, dann wird durch beide Zeitaussagen das Dunkel gleichsam verdoppelt, und der Eindruck der Finsternis muß entstehen. Die eine Zeitaussage unterstützt also die andere.

Konfrontiert man diese Zeitbestimmung mit der ersten Szene des Dramas (es ist der Auftritt der Zauberin Zwratka, die dem dunklen Gotte Tschart dient), dann erweitert diese Zeitqualität sich zur Bedeutungsqualität, das Dunkel wird zum prägenden Stempel der Anfangsszenenerie. Diese direkte Abhängigkeit von Zeit und Geschehen auf der Bühne läßt sich

1) Jutrobog ist der "rothe Gott, der Morgenröthe Gott", vgl. "Die Gründung Prags", Anm. 29, S. 395

gerade im weiteren Verlauf des I. Akts mit besonderer Anschaulichkeit nachweisen. Die Zauberin Zwratka, die mit allerlei "dunklen" Vorhaben beschäftigt ist, nimmt schließlich die Nacht zum Anlaß, um sich im Traum ihrem dunklen Gotte Tschart zu nähern. Im Drama finden auch nur in der Nacht Träume statt, das Licht, die Bewußtheit des Tages, ist ihr Feind.¹⁾

Der kommende Mai, es ist ja "gegen das Ende des Aprils", muß zudem noch als ein durch die Zeit bedingte Ankündigung zur Blocksbergreise aufgefaßt werden. Die Zauberin Zwratka, die auch Hexe genannt wird, hat also durch die "reale" Zeit (die Tageszeit: nach Mitternacht und die Jahreszeit: Ende April) unterstützt, Grund genug, eine vorbereitende Begegnung mit ihrem "Göttchen" im Traum (der Traum als Möglichkeit einer mystischen unio) einzuleiten. Dieses Traumerlebnis findet statt, wird aber durch den entsetzten Schrei der Christin Trinitas:

"O Jesus, hilf mir!" (S. 29) unterbrochen.

Während Zwratka eine "dunkle" Gestalt dieses Dramas ist, ist Trinitas eine "lichte" Erscheinung. Das Licht also bricht den Traum der Nacht entzwei. Zwratkas Erzählung ihres Traums erwähnt die kontrasthafte Begegnung:

"Da hört' ich den Schrei!

...

Es stachen, gleich hellen
Lichtspeeren der Sonne,
Die Töne, die grellen,
Mir frech in die Wonne
der Traumnacht hinab." (S. 32f.)

Die Christin Trinitas vermag die heidnische Zauberin Zwratka zu stören, das Licht erweist sich stärker als das Dunkel der

1) Brentano sagte im Kronos-Aufsatz, a.a.O. S.529: "Wie aber der Traum der Nacht angehört", "also wird und muß auch jeder Historiker gern in den Träumen der Geschichte lesen", "Der Dichter aber wird sie verstehen und auslegen". Es hat den Anschein, als sei dieser "dunkle" Anfang in der "Gründung Prags" die "Auslegung" des Dichters Brentano zum Anfang der böhmischen Geschichte.

Nacht. Eine Widerspiegelung der "idealen" Zeit im Geschehen (der Weg vom Dunkel zum Licht) scheint angezeigt. Es würde zu weit gehen, wollte man an dieser Stelle schon den richtungsbestimmten Weg des Dramas vom Heidentum zum Christentum aufweisen, wenn auch die Hauptfigur, Libussa, bereits im I. Akt eine unbestimmte Hinneigung zum Christentum zeigt¹⁾, dennoch darf gesagt werden, daß für denjenigen, der das ganze Drama kennt, in der Rückschau an dieser Stelle diese Entwicklung symbolisch eingeleitet wird.

Beispielhaft sei dieses sinnbezogene Geflecht von übergeordneter Zeit und Geschehen im Drama auch am Auftritt der Töchter Kroks, der ebenfalls im I. Akt stattfindet, gezeigt: Die drei Schwestern berichten von ihrer Herkunft, von der Elfe Niva, ihrer Mutter, von dem Vater Krokus und dem Schwur des Menschen Krokus gegen Peron, den Donnergott. Sie berichten die Vergangenheit, um nach dem Einschlafen im Traum die Zukunft zu sehen. Das alles geschieht noch in der Nacht. Die Berichte über die Träume, in denen ihnen die Zukunft mitgeteilt wurde, finden jedoch im Morgengrauen statt. Das ist den Begrüßungsworten Zwratkas: "Grüß' euch der morgenrothe Jutrobog!" zu entnehmen. Jutrobog ist (wie bereits erwähnt wurde²⁾) "der Morgenröte Gott". Der Tag hat also begonnen. Erst nach dieser Begrüßung erzählen die Schwestern ihre Träume.

Für die Zeitgestaltung und ihre Beziehung zum Geschehen kann festgehalten werden: Die Berichte, die der Vergangenheit galten, finden in der Nacht statt, Berichte, in denen die Zukunft erschlossen wurde, werden zu Beginn des Tages mitgeteilt. Der Schluß, daß die Vergangenheit dem Dunkel, die Zukunft aber dem Licht zuzuordnen sei, drängt sich auf. Die

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 44:

"Was abwärts zieht, ist allzutief dem Menschen,
Was aufwärts zieht, ist allzu hoch dem Menschen,
Der irdisch leben soll, und himmlisch denken,
Daß Erd' und Himmel sich in ihm versöhne,
Jener den Gott, den Menschen diesem schenken,
Kann nur der menschlichste der Göttersöhne."

2) Vgl. S. 33 Anm. 1 dieser Arbeit und "Die Gründung Prags" Anm. 29, S. 395

"ideale" Zeit, die sich demnach als Vergangenheit und Zukunft in den Berichten der Schwestern äußert, braucht also die "reale" Zeit Nacht oder Tag, um für die Figuren im Drama und für Leser oder Zuschauer erkennbar zu werden. Ähnlich dem Botenbericht und der Teichoskopie im klassischen Drama erweitern in diesem "romantisch-historischen" Drama die Berichte der Schwestern, Traum und Prophezeiung die "reale" Zeit zu einer "idealen" Zeit.

Anders gesagt: Das "subjektive" Zeitempfinden einiger Figuren, das in diesem Drama durch Berichte, Träume und Prophezeiung dargestellt wird, bedeutet für die "objektive" Zeit der dargestellten Welt eine zeitliche Bereicherung, wie sie eine bestimmte Stunde, ein Tag, oder auch die Nacht im "objektiven" Zeitablauf nicht ausdrücken könnten. Der Zuschauer oder Leser erhält trotz dieser relativ kurzen Zeitspanne einen Überblick über große Zeiträume, die Vergangenheit und Zukunft umspannen. Ein Augenblick der Nacht wird so zum Träger der Vergangenheit, ein Augenblick des Tages wird zum Träger der Zukunft. Nicht vergessen werden darf, daß zwischen dieser "subjektiven" und "objektiven" Zeit oder, was hier, dasselbe meint, zwischen "idealer" und "realer" Zeit immer ein direkter Zusammenhang besteht. Die "reale" Zeit trägt stets die "ideale" Zeit, auch wenn keine Prophezeiung, kein Traum, kein Bericht stattfindet, denn die "reale" Zeit ist lediglich ein Ausschnitt dieser "idealen" Zeit. Konkret für "Die Gründung Prags" gesagt: Die vier Tage der "realen" Zeit sind ein Ausschnitt der "idealen" Zeit, die als Vergangenheit und Zukunft nur in Berichten, Träumen und Prophezeiungen in der "realen" Zeit darstellbar ist, aber deshalb doch diesen vier Tagen ihre Bedeutung gibt. Daraus erklärt sich auch, warum diese vier Tage, die im Drama dargestellt werden, den Eindruck einer fast unbegrenzten Zeitausdehnung vermitteln. "Real" wird diese Zeitausdehnung nicht dargestellt, aber "ideal", nämlich durch Berichte, Träume und Prophezeiung. Der Zuschauer oder Leser sieht das Geschehen daher unter einer weiteren Perspektive, als sie das spontane Geschehen

des Dramas mit seiner eingegrenzten zeitlichen Erstreckung vermitteln könnte. Nicht zufällig fallen diese Berichte, die Träume und die Prophezeiung in den I. Akt, so daß für die Entwicklung des ganzen Dramas die Blickrichtung gegeben wird.

Die Fragestellung: "Gibt es eine Vermittlung zwischen diesen beiden "Zeiten" des Dramas?", die die vorangegangenen Erklärungen notwendig macht, kann nun zusammenfassend beantwortet werden: Die "ideale" Zeit im Drama, ausgedrückt durch Bericht, Traum und Prophezeiung, bringt die "reale" Zeit über ihre starr umgrenzte Uhrenzeit hinaus; die Grenzen der "idealen" Zeit sind historisch nicht genau festlegbar, sie heißen lediglich Vergangenheit und Zukunft. Die "reale" Zeit ist die Gegenwart, die vier Tage des Frühlings umspannt, aber durch keine Jahresangabe, sondern nur durch Tages- und Monatszeit gekennzeichnet wird. Nur aus dieser eingeschränkten Zeitangabe besteht die sichere Datierung des Geschehens in diesem "historisch-romantischen Drama". Sie ergibt sich in dieser eingeschränkten Form eines historischen Datums (es fehlt die Jahreszahl) erst nach intensiver Befragung des Werks; die Beziehung zur "idealen" Zeit bleibt, sie steuert, in bezug auf die Zeitordnung, dem Drama den romantischen Charakter bei. Das ergänzende Zusammenspiel beider "Zeiten" kann "historisch-romantisch" genannt werden. Rückblickend, nach Kenntnis des ganzen Dramas, darf auch gesagt werden, daß sich in den beiden Gestalten Zwratka und Trinitas (Trinitas wird noch durch die lichten Schwestern ergänzt) die Entwicklung der "idealen" Zeit vom Dunkel zum Licht, aus der Vergangenheit in die Zukunft, was auch bedeutet: vom Heidentum zum Christentum, bereits leitmotivisch darstellt.

Die Zeitbewegung, die im I. Akt linear und problemlos verläuft und von der Mitternacht zum verheißungsvollen Morgenlicht gelangt, kann zwar als vorbestimmte Richtung verstanden werden, denn die übergeordnete Jahreszeit Frühling, die immer mehr Licht erreicht, bleibt bestehen, sie kann aber in einem Werk, das auf eine "dramatische" Entwicklung Wert legt, nicht weiter linear und problemlos vonstatten gehen,

sie muß in Frage gestellt, um dann - und das muß im Lauf des Geschehens fraglich bleiben - bestätigt zu werden. Das geschieht in der weiteren Zeitgestaltung der "Gründung Prags". Die Zeitbewegung, die den I. Akt erfüllt: Vergangenheit, Gegenwart mit der Zukunft als Ziel - denn er endet am Morgen in einer Zukunftsvision Libussas - diese Richtungsbestimmtheit wird in den kommenden Akten zweifelhaft. Die Tage, die im II., III. und IV. Akt folgen, sind Kämpfe, die sich aus der Rückbeziehung zur Nacht lösen wollen, aber diesem Einfluß nicht entgehen können, da die Nacht noch zu stark ist. Das Licht des Tages ist also selbst am Tage noch nicht errungen. Das heißt übertragen: die Gegenwart ist zu belastet von Vergangenheit, um unbeschwert zur Zukunft gelangen zu können. Der Winter hat den Frühling noch in seinen Klauen; inhaltlich: das Heidentum erdrückt noch das Christentum. Dennoch bleibt die Richtung bestehen, der Frühling wird vom Winter sich lösen. Aber das ist ein zukünftiges Ereignis. Die dramatischen Auseinandersetzungen erfolgen jedoch in der Gegenwart, in der "realen" Zeit des Dramas, und da erweist sich die Vergangenheit als beherrschend. Gibt es am Tag auch einige "Lichtblicke", etwa den Sieg der Mägde über das feindliche Avarenherr, Libussas Gerichtsszene, oder die christliche Belehrung der drei Schwestern, so ist die Nacht doch noch ganz dem Dunkel, ganz der Macht der Vergangenheit ausgeliefert. In der Nacht vollzieht sich der sinnverwirrte Gang der Heerführerin Wlasta, in der Nacht findet der Sturz Libussas statt, in der Nacht mißlingen die christlichen Bilder. Diese Ereignisse spielen sich im II., III. und IV. Akt ab, sie dokumentieren die Auseinandersetzung von Nacht und werdendem Licht, von Vergangenheit und Gegenwart.

Die "ideale" Zeit scheint vergessen, denn die Zukunft, die sie verspricht, ist nicht "gegenwärtig"; die dramatische Auseinandersetzung spielt in der Gegenwart sich ab, und die Vergangenheit darf als Bestandteil dieser Gegenwart, von der sie sich allerdings lösen will, verstanden werden. Dennoch hieß das Versprechen des I. Akts: Licht.

Dieses Versprechen scheint aufgegriffen in der Zeitbestimmung, die den V. Akt einleitet, sie lautet: "Vor Anbruch des Tages" (S. 316). Es ist zudem Mai geworden, wahrscheinlich spielt der V. Akt am 1. Mai sich ab, denn es heißt dort:

"Heut ist des Jutrobogs, des Maies Fest,

Den Winter treibt heut Zwratka aus dem Nest," (S. 321).

Die Auseinandersetzungen von Tag und Nacht, von werdendem Frühling und mächtigem Winter, die in den vorangegangenen Akten (dem II., III. und IV.) stattfanden, werden im V. Akt zu ihrem Ende geführt, sie erhalten im "Frühlingsfest" Sinngebung und inhaltlichen Ausdruck. Wie in einem Lehrgedicht sind in diesem Frühlingsfest des V. Akts die vorausgegangenen Gegensätze ausgesprochen und verdeutlicht. Der Anfang des Liedes zum Frühlingsfest heißt: "Marzana, Marzana!

Wie treiben dich aus,

Aus Feldern und Wäldern,

Aus Garten und Haus.

Der Winter muß sterben,

Der Frühling zieht ein,"

(S. 321).

Marzana ist die Todesgöttin, sie symbolisiert den sterbenden Winter, der durch den Frühling abgelöst wird; sie ist der Tod, der dem Leben weicht, aber wie der Frühling in enger Verbindung zum Winter steht, muß hier analog das Verhältnis des Lebens zum Tod gesehen werden.

"Marzana, Marzana!/Wir treiben dich aus,/.../Der Winter muß sterben", heißt es im Frühlingslied, aber der Winter ist noch nicht tot, denn die Zeitbestimmung, unter der das Geschehen sich vollzieht, lautet: "Vor Anbruch des Tages". Der Tag hat noch nicht begonnen, das Licht des Maies ist noch nicht geboren, die Nacht ist noch in ihren Rechten. "Uraltes" steigt auf, die Vergangenheit, der Winter, der Tod ist noch mächtig. Im Gefolge dieser Abhängigkeiten steht der Tod Trinitas':

"O weh, und aber weh, sie ist dahin!

Im Aufblühn, Licht der Welt, muß du verderben!" (S.323)

Gleichsam vor seinem eigenen Tod erstickte der Winter den Frühling, tötete die Vergangenheit die Zukunft, vernichtete die Nacht das Licht. Doch auch der Tod der Nacht muß folgen,

das wird mit dem Tod Zwratkas gezeigt:

"So kehre dann, du Scheusal, hin zur Nacht,

So kehren alle hin, woher sie kamen!" (S. 323)

Diese Übereinstimmungen von Zeitgestaltung und Geschehen sind nicht zufälliger Natur, das geht weiterhin auch daraus hervor, daß dieser Tod des "Lichts" und der Tod der "Nacht" für die Zeitbestimmung Dämmerung bedeutet:

"Dahin ist nun so Finsterniß als Licht!

Der Morgen hat uns sterbend angelacht,

Und, gleich dem grimmigen Wolf, die Dämmerung lauert!" (S. 324)

Allerdings ist es die Morgendämmerung, denn übergeordnet bleibt die "ideale" Zeit, die das Licht aus dem Dunkel heraus versprach und die durch die "reale" Zeit, den werdenden Mai, unterstützt wird. Brentano sagt in einer Anmerkung zum Frühlingsfest, das den Tod der "Finsternis" und den des "Lichts", d.h. den Tod Zwratkas und den Tod Trinitas' in seinem Gefolge hatte: "Das Frühlingsfest der Slaven, an dem sie freudig das Andenken der Verstorbenen feierten, wurde im Anfang des Frühlings gehalten. Das jetzige Todaustreiben im Frühling ... ist ein reicher Überrest jenes alten slavischen Festes. Sie hingen mit so großem Eifer an diesem Feste, welches auch wirklich in seinen Überresten eine sehr tiefe und schöne Idee, den Sieg des Lebens über den Tod, die fromme Aussicht nach frommem Rückblick, die Auferstehung ausspricht, so daß sie nach Einführung des Christentums an diesem Fest leicht zu ihrem alten Glauben zurückkehrten."¹⁾

Dieser Sieg des Lebens über den Tod, der Sieg des Lichts über das Dunkel, oder spezifisch christlich: die Auferstehung, wird auch zum Schluß der "Gründung Prags" dargestellt, er ist eine Konsequenz, der die bisher geübte Folgerichtigkeit unterstützt. Die "ideale" Zeit, die über das gegenwärtige dramatische Geschehen hinausreicht, bleibt richtungsweisend für den Weg in die Zukunft. In Libussas großer Zukunftsvision zum Schluß des Dramas wird daher die Hoffnung auf Auferstehung, auf Licht verkündet:

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 411, Anm. 102

"O Trinitas, ich seh' aus deiner Gruft
Zwei goldene Oliven sich erschwingen,
... Gleich frommen Bienen um der Blüten Duft,
Wird alles Volk in ihrem Schatten singen.
Es bricht die Nacht, o Duft, O Lichtes Helle!" (S. 378f.)

Dieses Licht ist ein Ereignis der Zukunft, es ist aber schon richtungsweisend für die Gegenwart, es weist der "realen" Zeit ihren Weg.

Wilhelm Grimm schrieb in einem Brief an Arnim, daß "jedes Gedicht, das in der Nacht spielt, auch das Morgenroth verkünden soll"¹⁾. Dieser Ratschlag ist in der Zeitordnung der "Gründung Prags" auf das genaueste befolgt worden. Der richtungsbestimmte Weg von Vergangenheit zur Zukunft, vom Dunkel zum Licht, ist das Spezifische der Zeitordnung in Brentanos Drama.

Diesem Symbolcharakter gehorcht auch die übergeordnete Jahreszeit, der Frühling, der mit seiner Rückbeziehung zum Dunkel des Winters und seinem lichtversprechenden Weg zum Sommer die Richtung Dunkel - Licht versinnbildlichte. Es kann keineswegs "real" angenommen werden, daß bei etwaiger Fortführung des Dramas am 21. Juni strahlende Helle, das Licht, auf das die Hoffnung ging, erreicht gewesen wäre. Dieser Gang von der Vergangenheit zur Zukunft umfaßt größere Zeiträume, die allerdings nicht in Jahreszahlen festgehalten werden, auch die "reale" Zeit, die Jahreszeit des Frühlings, darf lediglich als Symbolträger für die im Drama übergeordnete Richtung aufgefaßt werden.

Die Bewegung der Nacht zum Morgenrot, der Vergangenheit zur Zukunft, des Winters zum Sommer ist Synonym für die Richtung vom Dunkel zum Licht. Auch die vier Tage "reale" Zeit müssen in diesem Symbolzusammenhang gesehen werden; diese vier Tage, in denen das dramatische Geschehen sich abspielt, sind die Dämmerung, in der das Licht, die Loslösung vom Dunkel, noch

1) Brief an Arnim vom 3. Aug. 1810. In: Steig Bd. 3, a. a. O. S. 65

nicht erreicht wurde.

Der I. Akt als Ausnahme, als Zusammenfassung der noch zu vollziehenden Entwicklung, steht richtungsweisend am Beginn. Hier scheint der Dichter "in das reine Anschauen der Bilder versunken"¹⁾, die ihn mehr als Epiker denn als Dramatiker ausweisen. Das "dramatische" Geschehen der folgenden Akte muß diese vorgezeigte Entwicklung in Frage stellen, dann aber zu ihrer Bestätigung kommen, das zeigt der Schluß des V. Akts.

Daß dieser vorgezeichnete Gang zunächst bezweifelt, dann aber, wie nicht anders zu erwarten, bestätigt wird, macht diese Auseinandersetzungen, zu denen die Figuren im Drama getrieben werden, zu Scheingefechten. Der vorgezeichnete Gang des Geschehens, der mit der Zeitentwicklung gekoppelt ist, muß erfüllt werden, daran ändern die Auseinandersetzungen innerhalb des Dramengeschehens nichts. Dennoch und paradoxerweise sind diese Scheingefechte "Realität", sie finden in der Gegenwart, in der "realen" Zeit statt, erfüllen aber nur das Entwicklungsstadium der übergeordneten "idealen" Zeit, die zu diesem Zeitpunkt "Dämmerung" ist und ihren Stempel dem Geschehen und damit den "handelnden" Figuren aufdrückt. Diese wilden Auseinandersetzungen sind Ausdruck der "Dämmerung", in der die böhmische Geschichte sich noch befindet, sie symbolisieren den Kampf des Dunkels mit dem noch nicht erreichten Licht. Diesen Weg in die Zukunft heißt es ausfüllen, die Menschen und ihre Auseinandersetzungen sind daher Meilensteine auf diesem Weg, die Ausdruck der erreichten Station, nämlich der Dämmerung, sind.

Man kann daher sagen, die Figuren in diesem Drama sind Ausführende vorher gefaßter Beschlüsse. Wer diese Beschlüsse faßt, kann aus der Zeitgestaltung des Dramas nicht erkannt werden. Daß jedoch selbst die Zeitordnung im Dienste dieser Beschlüsse steht, kann angenommen werden, es sei denn, die Zeit hätte autonomen Charakter. Bisher konnte nicht das Gegenteil bewiesen werden, dennoch macht die Zeitordnung in

1) Nietzsche, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. In: Werke Bd. I, hrsg. von Karl Schlechta. München 1966. S. 38

diesem Drama, die mehr Bedeutungs- als Zeitcharakter erfüllt und eine hinweisende Funktion hat, es wahrscheinlich, daß diese hinweisende Funktion auf Grund einer übergeordneten Macht zustande kam.

Es ist unwahrscheinlich, daß sich die Zeit autonom in den Berichten, Träumen und Prophezeiungen eröffnet, auch deshalb, weil sie mit Ereignissen einhergeht, die nicht nur aus zeitlicher Qualität bestehen. Sie erfüllen sich zwar zu einer bestimmten Zeit, und diese Zeit darf als engmaschiges Netz, unter dem die vorausgesagten Ereignisse stattfinden und nicht entweichen können, gedeutet werden, aber es kann wohl nicht sein, daß diese Zeit selbst voraussagt, zu welchem Zeitpunkt diese Ereignisse eintreffen. Mit anderen Worten: Kann die Zeit, die selbst vorausgesagt wird, sich selbst und die Ereignisse voraussagen? Aus dieser Überlegung wird wahrscheinlich, daß nicht die Zeit sich selbst und die korrespondierenden Ereignisse in den Berichten, Träumen und Prophezeiungen mitteilt, sondern daß sie selbst - wie auch für den "Raum" festgestellt werden konnte - nur Erfüllungshilfe für eine übergeordnete Macht leistet.

Für die Zeitordnung in diesem Drama kann daher vermerkt werden, daß sie einen vorgezeichneten Weg kennzeichnen hilft, und daß die Figuren in diesem Drama diesen durch die Zeitgestaltung erkennbar gemachten Weg begehen. Sie haben offensichtlich nicht die Möglichkeit zur Umkehr und "müssen", wie das Geschehen der "Gründung Prags" zeigt, den Zustand der "Dämmerung" durchlaufen.

Durch die Zeitgestaltung in diesem Drama wird sichtbar gemacht, daß eine vorgezeigte Richtung eingehalten wird: die Zeit ist eine zielstrebige Gerade. Diese Richtung kann als "determiniert" bezeichnet werden; denn der Gang des Geschehens ordnet sich dieser Richtung unter. Die Zeit determiniert also das Geschehen, ob sie selbst nur Ausdruck dieser "Determination" ist oder ob sie zusätzlich noch abhängig ist von einer übergeordneten Macht, kann noch nicht eindeutig entschieden, muß aber für wahrscheinlich gehalten werden.

Magie - Mythos - Natur

"Die Gründung Prags" setzt mit einem Aufwand an Stimmungsmitte=tern ein, der einem Schicksalsdrama entsprechen würde. Nicht nur das äußere Szenar, sondern auch die Figuren sind mit allen Zeichen der Schicksalsabhängigkeit behaftet. Das nächtliche, wilde Treiben der Zauberin Zwratka mit ihren Zauberschülerinnen vollzieht sich in einer von dunklen und schaurigen Gewalten beherrschten Welt, wie sich der einleitenden Bühnenanweisung entnehmen läßt. Sie lautet:

"Nach Mitternacht. Gewitter, dann und wann fernes Blitzen und Donnern. Offener Waldplatz, von Eichen umgeben, in der Mitte des Hintergrundes eine große erstorbene, vom Blitz ausgehöhlte Eiche, zu ihrer Rechten eine Hütte, von wildem Ge=ranke umzogen, umher Spuren eines verwilderten Gartens." 1)

Dieser Anfang erinnert an die Atmosphärendramen eines Zacharias Werner, dessen Schicksalsdrama "Der 24. Februar" auffällig mit gleichen Stimmungsmitteln operiert. Thierngardt, der die Verbindung der Schicksalstragödie zur Schauerliteratur konstatiert²⁾, nennt diese schauerliche Grundstimmung ein Kriterium, das die Schicksalstragödie auszeichnet. Er heißt dort u.a.: "Nächtliches Dunkel verstärkt die Unheimlichkeit dieser drückenden Atmosphäre schicksalhaften Bedrohtseins. Kaum eine der Schreckenstaten geschieht bei Tageslicht, und auch schicksalsentscheidende Botschaften treffen grundsätzlich zur Nachtzeit ein. ... Die Nacht ist der Lebensraum dunkler Mächte und unheimlicher Gespenster".³⁾

Sowohl das nächtliche, unheimliche Dunkel steht zu Beginn der "Gründung Prags" als auch das Treiben dunkler Mächte. Im Dunkel der Nacht bereitet die Zauberin Zwratka als

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 20

2) Thierngardt, Ulrich. Schicksalstragödie als Schauerliteratur. Diss. Göttingen 1957

3) Ebd. S. 69

Dienerin des dunklen Gottes Taschart ihre dunklen Pläne vor. Die Symbolisierungstendenz, die sich bereits in der Hinweisfunktion der Nacht auswirkt, entfaltet sich weiter in dem wechselseitigen Zusammenspiel von Naturgeschehen und menschlicher Aktion. Es besteht eine ausdrücklich betonte Abhängigkeit. Aus der Regiebemerkung: sie hebt die Geißel, es donnert (S. 20) wird sie unmittelbar deutlich. In der entsprechenden Anmerkung im Anhang ergänzt Brentano: "Zwratka, als eine Zauberin konnte Gewitter erregen".¹⁾

Eine magische Welt tut sich auf. Zwratka, die Zauberin, kennt die magischen Bezüge zu der sie umgebenden Natur. Von früh auf im Dienste des dunklen Gottes Tschart lebend, hat sie gelernt, die Zeichen dieser magischen Welt zu verstehen und zu gebrauchen.

Der Eindruck, Zwratka, die Magierin, stehe über den Dingen und beherrsche sie gleichsam, trügt. Sie ist kein "weiblicher Faust", nur eine abhängige Kreatur des Gottes Tschart und ist als solche auch der Außenwelt nicht überlegen, vielmehr von ihr abhängig. Doch sucht sie gleichwohl Einfluß zu nehmen auf das Geschehen durch magisches Wirken im Dienste Tscharts. Das geheimnisvolle Ritual wird gleich mit ihren ersten Worten eröffnet:

"Fort, fort! hier ist Kroks Hütte, schnell hinein,
Und bleibt mir wach, zur Wand die Harfen lehnet,
Wenn eine mir im Schlaf berührt ertönet,
so geißl' ich euch." (S. 19)

Das Verbot, die Harfen tönen zu lassen, ist unverständlich, da in der vorausgehenden Regiebemerkung ausdrücklich auf sie gewiesen wird: "Die Huldinnen tragen Harfen". Da alle sonstigen Requisiten immer einen bestimmten Sinn haben, ist es unwahrscheinlich, daß diese Instrumente nur die Stimmung des Eingangsrituals anreichern sollten.²⁾

1) "Die Gründung Prags" S. 385 Anm. 2

2) Zwar ist die Vorliebe der Romantiker gerade für Harfen nicht zu leugnen, vgl. etwa Huch, Ricarda. A.a.O. S.585), hier aber die Verwendung von Harfen mit dieser Vorliebe erklären zu wollen, wäre doch zu einfach.

Es muß sich also um eine Vorsichtsmaßnahme Zwratkas handeln, der Angst entspringend, voreiliges Berühren der Harfen könnte in der Natur nicht mehr lenkbare Ereignisse auslösen, die das geplante zaubrische Vorhaben unversehens vereiteln würden. Aus dem kommenden Geschehen geht jedenfalls hervor, daß diese Harfen eine vorgesehene Funktion in Zwratkas dunklen Plänen erfüllen sollen¹⁾. Diese Zauberin hat sowohl ihre vorgeschriebenen Regeln wie auch vorbestimmte Zeiten, die eingehalten werden müssen. Sie übt nur eine enge und eingeschränkte Macht aus. Die bedrückende Atmosphäre des Zwangs macht sich auch deutlich in den verzweifelten Rufen der Zauberschülerinnen bemerkbar:

"Meneljuba.

Ich kann nicht ruhn, mich drückt das goldne Mieder.

Ziack.

Kalt, kalt ist's; weh, ich trat in einen Dorn!

Hubaljuta.

Die Krone Lado's mir die Stirne zwingt!

Moriwescha.

Der Gürtel mir das Herz im Leibe schnüret!

Entawopa.

Ich halt's nicht aus, ich bin so eingengt!" (S. 19f.)

Die "Huldinnen" sind eingespannt in ein Ritual, das nur an dieser Stelle, zu dieser Zeit nach bestimmten Regeln erlangen darf. Die Übereinstimmung mit der Natur entstammt also hier nicht einem Zusammenklang von Mikrokosmos und Makrokosmos. Zwar ist das Wort "Schicksal" noch nicht gefallen, dennoch ist die szenische Gegenwart nur als Auswirkung dieser Macht zu verstehen. Das zeigt die Exposition, vermittelt in dem Gespräch der lichten Schwestern. Die szenische Gegenwart muß danach nur als Folge einer Vergangenheit angesehen werden, die sich abspielte, bevor das Geschehen im Drama begann. Aus dem Gespräch der Schwestern geht auch hervor, warum die dargestellte Gegenwart nur unter Schicksalsbedingungen, unter völliger Abhängigkeit sich abspielen darf.

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 56

"Libussa.

Erzähle, Tetka, unsrer Abkunft Wunder.

Kascha.

Erzähl', der Tag ergraut, der Mond geht unter.

Tetka.

O meine Seele, Spiegel früh'ster Zeiten!" (S. 44f.)

Dem Zwielight haftet noch die Schwere des zu überwindenden Dunkels an, eine Kraft, die in die Vergangenheit zieht, aber gleichzeitig mit dem Beginn des Lichts, auf die Zukunft weist. Die Klarheit des Tages und das Dunkel der Nacht sind in eigentümlicher Mischung im Zwielight enthalten. Wieder hat also die Tageszeit Symbolwert. Um die Besonderheit dieser Stunde wissen die Schwestern, und sie geben sich auch bereitwillig dem kosmischen Zusammenhang hin.

Ihre gemeinsame Hinneigung zum Allgemeinen, ihre Fähigkeit, sich in kosmische Zusammenhänge zu stellen, mußte in einer geringen persönlichen Unterscheidbarkeit zum Ausdruck kommen. Unterschiede in den Zügen der Schwestern sind deshalb nicht von individueller Art, sondern werden dem Bereich des Kosmischen entlehnt. Tetka lebt die Verbindung zum Himmlischen, Kascha steht der Erde und damit dem Abgrund am nächsten, und bei Libussa sind in ihrer Hinneigung zum Leben beide Bereiche vereint:

"Tetka.

Mein Haupt möcht' in des Himmels Augen lesen

Der guten Götter, Bilobogi¹⁾, Wesen,

Und allzuhoch geht also wohl mein Streben.

Kascha.

Mein Fuß forscht nach des Abgrunds sichren Stufen,

Wo mich die finstern Tschernobogi²⁾ rufen,

Und allzutief dringt also wohl mein Leben.

1) Des Himmels lichte Götter

2) Die Götter des Abgrunds

Libussa.

Wie selig ruht das Herz mir in der Mitte,
Der Himmel höret gütig meine Bitte,
Die Erde füllt mit Segen meine Schritte,
Zum Himmel bet' ich, lach' und wein' zur Erde,
Daß mitten in dem Leben wohl mir werde." (S. 44)

Wenn die Schwestern sprechen, entsteht nicht der Eindruck eines Gesprächs unter Menschen, ihr Gespräch ist vielmehr ein Zusammenklang der Bereiche, die sie vertreten. Wenn sie sprechen, dann sprechen sie als Stimmen des Kosmos. Dem Gespräch kommt daher auch mehr die Bedeutung eines Monologs zu, es ist ein Monolog, in dem der Kosmos, der Makrokosmos, sich bekundet.

Daher ist auch von der Abkunft der Schwestern zunächst nicht die Rede. Das Bild eines mythischen Ursprungs des Menschen=geschlechts wird entfaltet, in dem die Naturgottheiten in friedlichem Beisammensein mit Nymphen, Waldfrauen und anderen Fabelwesen lebten. Das Gespräch der Schwestern läßt "ein frühes unmittelbares Bildschauen"¹⁾ erkennen, die Vergangenheit ist der Mythos. "Das ist der Schoß der Geschichte; die Sphäre dessen, was noch nicht als offene Gestalt da ist und heraufdrängt, aber auch dessen, was Gestalt und Ordnung verneint. Darauf beziehen sich die Regungen des geschichtlichen Instinkts, das Seherische und die Orakel. Es ist die "arche" des Gesamtgeschehens"²⁾.

"Kascha.

Heilige Zeit! als in wehenden Schatten
Ewiger Eichen die Geister noch lebten,
Die über des Wiesengrunds thauichten Matten
Selig auf luftigen Füßen hinschwebten."³⁾ (S. 45)

1) Vgl. Ruprecht, Erich. Der Mythos bei Wagner und Nietzsche. A.a.O. S. 10

2) Guardini, Romano. Erscheinung und Wesen der Romantik. In: Romantik. Ein Zyklus Tübinger Vorlesungen, Tübingen und Stuttgart 1948, S. 245

3) Vgl. Grigorovitz. A.a.O. S. 40, der zu dieser Stelle anmerkt, Brentano sei hier Schiller bewußt gefolgt, "die ganze Rede Kaschas (sei) aus dem Geiste der "Götter Griechenlands" geflossen".

Das ist das Bild einer heilen Welt, in der die Götter in Wäldern, Wiesen und Bächen wohnten. Eine "heilige Zeit", in der es keine Kriege gab, in der nur der Tod als "Schnitter" wirkte.

"Goldene Zeit, hier war noch kein Schnitter,
Als der Tod, ..." (S. 46)

Diese mythische Vergangenheit, in der ein heiteres, von Kämpfen freies Dasein möglich war, in der die Götter mit den Menschen zusammenlebten, gilt als Grund für ein von der Natur gelenktes Leben. Bezeichnenderweise findet sich gerade in diesem Bericht ein Hinweis auf ein "Jungfrauenchor":

"Und in der Blumen nickenden Glocken
Hauste ein duftendes Jungfrauenchor," (S. 46).

Es ist die erste Stelle, in der die ursprüngliche Verbundenheit des Weiblichen mit der Natur ausgesprochen wird. Beachtet man, daß die spätere Herrscherin Libussa den Bund der Mägde zur Hauptstütze ihres Thrones macht, dann liegt in den obigen Zeilen bereits ihre Begründung.

Sie deuten an, daß dieser Jungfrauenchor ein von der Natur bestimmtes Bündnis ist, das ihr organisch entwächst. Die anschließenden Zeilen:

"(Sie) Trugen den blinkenden Thau bei der Feier
Göttlicher Feste, als Perlen im Ohr," (S. 46)

machen zudem die Nähe zu den Göttern deutlich. Diese wiederholt geäußerte Auffassung, im Weiblichen eine ursprüngliche Verbindung zum Göttlichen zu sehen, wird hier bereits motiviert. Sie leitet ein Thema ein, das im II. Akt entfaltet und im III. Akt zu seinem Höhepunkt gebracht wird. Dort spricht Libussa Sätze wie:

"Es steht das Weib am Born des ew'gen Lebens," (S. 193)
oder:

"Die Jungfrau ist ein Spielwerk selger Götter." (S. 196)
Worte, die nur im Hinblick auf die mythische Ausgangssituation zu verstehen sind.

An dem Bericht der Schwestern, der mit dem Bericht von der Zerstörung dieser harmonischen Daseinsstufe fortfährt, ist

aufschlußreich, daß der Bruch mit der Natur von Männern vollzogen wird:

"O kurzer Traum! Schon rings erbebt der Wald,
Der Siwa¹⁾ goldnen Wagen bahnen Wege

Die slav'schen Männer; hell das Beil erschallt," (S. 47).

Hier wird auf das Ereignis angespielt, aus dem sich das folgende Geschehen, der Eingang in die Geschichte, herleitet.

Mit dem Einbruch der Männer in diese Welt beginnt die Kultivierung des Bodens und damit die Zerstörung der unmittelbaren Freigiebigkeit der Natur.

"Schattig gedeckt, ist die Waldnacht ein Haus,
Und die Erde ein Tisch mit erquickender Last,
Gerüstet von Göttern, doch ein trunkener Gast,
Stößt der Mensch die Wirthe undankbar hinaus," (S. 47).

Dieser Schritt, diese "Tat" des Menschen ist unwiderruflich. Der Mensch stellt sich damit auch den Göttern entgegen, er bricht gewaltsam den Frieden und schlägt zwangsläufig den Weg zu einer eigenen selbständigen Welt, zur Geschichte, ein.

Diese Entwicklung, die von den "slavischen Männern" eingeleitet wird, zeigt aber nicht nur den Bruch mit der Natur an, sondern ist auch der Ansatzpunkt für den neuen Gegensatz Mann - Frau, der im weiteren Verlauf des Geschehens den dramatischen Konflikt motivieren soll. Diese folgerichtige Fortführung der Ereignisse ergibt sich aus der Sinnbezogenheit der Handlungsführung; denn die Frau muß als ursprüngliche Verbindung zum Mythos, der Mann als Zerstörer dieser "heilen Welt" angesehen werden. Der künftigen Polarität Mann - Frau liegt diese Ausgangssituation zugrunde, sie erklärt auch die Rückbezogenheit der Frau zur Vergangenheit und das Streben des Mannes in die Zukunft.

Festgehalten werden muß, daß, dem Bericht der Schwestern zufolge, die Jungfrau in ursprünglicher Nähe zu den Göttern gesehen wird und daß die Zerstörung der paradiesischen Einheit von Göttern und Menschen, das heißt: die Vertreibung der Götter durch die Menschen, den "slavischen Männern" an-

1) Göttin der Fruchtbarkeit

gelastet wird. Eine Parallele zur biblischen Darstellung läßt sich gleichwohl nicht verkennen.

Der Einbruch in das ursprüngliche Miteinander von Mensch und Göttern wird hier allerdings von Männern vollzogen. Damit stellt sich eine sich selbst bestimmende Kraft der Natur entgegen. Eine notwendigerweise von Kämpfen und Zerwürfnissen, möglicherweise Kriegen, zerrüttete Entwicklung liegt in dieser Ausgangsposition bereit.

In welchen vorgeschriebenen, unausweichlichen Bahnen sich das menschliche Leben nach diesem **E r e i g n i s** zu vollziehen hat, zeigt das vergebliche Bemühen des Krokus, sich dieser zwangsläufigen Entwicklung zu entziehen.

"So hat nicht Krokus, der fromme, gethan:

Denn als die Männer in irdischem Wahn

Fällten die Haine, die Wohnung der Elfen,

Schloß er, der heiligen Mutter zu helfen,

Feierlich schwörend, dem Himmel sich an!" (S. 48)

Dennoch wird auch Krokus gegen seinen Willen, in Überschätzung seiner Kraft, die Hand zum Schwur gegen Peron, den obersten Gott, erheben. Die Entwicklung, die mit dem Axthieb der slavischen Männer begann, ist durch nichts wieder aufzuhalten.

"Sieh es vernarbte die Wunde am Baum;

Aber der Fluch ist ohne Zügel und Zaum.

Geschleudert vom Zorne, den tödtlichen Stein

Führet das grausame blinde Geschick,

Kein Segen je holet den grimmigen ein,

Und reißet ihn schützend im Falle zurück;" (S. 48)

Diese Worte, die unmittelbar den Frevel an Nivas Eiche meinen, weisen mittelbar auf die beziehungsvolle Bestimmung

für jeden Menschen und damit auch für Krokus hin. Ausdrück-

lich wird jetzt benannt, was von diesem verhängnisvollen

Zeitpunkt an die Geschehnisse lenkt, es ist das Geschick.

Diesem Folgezwang sind die Menschen fortan ausgeliefert. Aus

dieser Sicht wird nun auch verständlich, warum das Eingangs-

ritual mit allen Zeichen des Verhängnisses einsetzen mußte.

In der "Gründung Prags" wird ein notwendiger Weg, der vom

Geschick des "schuldig" gewordenen Menschen bestimmt wird,

beschrieben. Warum der Bruch mit der Natur überhaupt geschehen konnte, warum in seiner Folge das Schicksal die Führungsrolle einnimmt, kann erst später geklärt werden.

Die Ereignisse im privaten Bereich des Krokus, die mit dem Axthieb der slavischen Männer einsetzen, geschehen folgerichtig nach den oben zitierten Worten. Kroks Fluch richtet sich gegen Peron, den Donnergott. Dieser direkten Herausforderung folgt eine sofortige Wirkung: der Tod Nivas. Ihre Verbindung mit Krokus war die geglückte Einung von Natur und Mensch, ein letzter Ausdruck für die glücklichen Ursprungszeit des Menschengeschlechts. Doch auch im Bereich des Einzelnen mußte der Bruch vollzogen werden; Niva, die Elfe, wurde von dem Naturgott Peron zurückgeholt.

Der zurückgebliebene Mensch Krokus muß den von den slavischen Männern bereits eingeschlagenen Weg weitergehen, er muß also das aus der innigen Verbundenheit mit der Natur sich loslösende Menschengeschlecht weiterführen und den Weg zu einer von Menschen für Menschen gefügten Gemeinschaft einschlagen. Dieser unumkehrbare, bereits in feste, unabänderliche Bahnen gelenkte Lauf der Ereignisse ist die Fabel der "Gründung Prags". Von dieser Stelle aus wird der erste Schritt auf dem zwangsläufigen Weg zu einem irdischen Staat getan. "Aber dennoch ist auch dieses menschliche Recht (Loslösung) nicht nur sanktioniertes Unrecht, sondern eine geschichtliche Notwendigkeit auf der der Gedanke des Staates ruht."¹⁾

Brentano mag an dieser Stelle Adam Müller, mit dem er zeitweilig befreundet war²⁾ und dessen Staatstheorie³⁾

- 1) von Wiese, Benno. Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg 1964. S. 450
- 2) Vgl. die Briefe an Savigny vom 30. Januar 1810, an Jakob und Wilhelm Grimm vom 2. Nov. 1810, an Görres im Januar 1811, an Arnim vom 10. Dez. 1811, an dens. im Frühjahr 1812 (aus Prag), an dens. Aug. 1813.
- 3) Müller galt trotz seiner konservativen Theorien - er sympathisierte nie mit der französischen Revolution wie die meisten Romantiker - als ein einflußreicher Romantiker. Seine Auffassung vom Staate setzte sich von der naturrechtlichen Staatsauffassung der Aufklärung ab, der er

verpflichtet sein. Ob bewußt oder unbewußt, Ähnlichkeiten mit Müllers Staatstheorie, die wiederum an Schellings Naturphilosophie sich anlehnt, sind nicht zu leugnen. Ein offenkundiger Unterschied besteht allerdings, denn Brentano 1848 sein Staatsgebilde nicht organisch der Natur entwachsen; zwischen Natur und Staat steht der Bruch, den der Mensch verübt und der ihm den Zwang zur Geschichte auflädt.

Libussa allerdings, die aus der Verbindung von Niva, der Elfe, und Krokus, dem Menschen, hervorgegangen ist, symbolisiert die geglückte Zusammenkunft von Göttlichem und Irdischem; in ihr ist die harmonische Verbundenheit der Natur mit dem zur Selbständigkeit drängenden Menschen verwirklicht. Diese Harmonie Libussas wäre für die übrigen Menschen, nach ihrer Abwendung von der Natur, erst zu erreichen. Libussa aber weiß von der Unumkehrbarkeit des einmal getanen Schrittes. Die Tragik der Fürstin Libussa, deren ganzes Wesen eine einzige versöhnende Gebärde zum Ursprung hin ist und die diesen Schritt durch ihre Hingebung an die Natur heilen will, beruht in der Erkenntnis, daß ihr Versuch notwendig zum

vorwarf, einen bloßen "Begriff" vom Staate zu haben, d.h. den Staat lediglich statisch, im Ruhestand und nicht in ständiger Bewegung zu erfassen. Der Begriff bleibt, seiner Auffassung nach, immer hinter der sich ändernden Wirklichkeit zurück, während die Idee diese Veränderung adäquat auszu drücken vermag. Für ihn ist nicht der Einzelne und der von ihm geschlossene Gesellschaftsvertrag der Ausgangspunkt, wie die Aufklärung es sah, sondern die Gemeinschaft, das Leben schlechthin. Über den Ursprung des Staates findet sich bei Müller ein einziger Satz: "Die Verbindung der menschlichen Angelegenheiten existiert überall, und zu allen Zeiten, wo es Menschen gibt; und die Geschichte zeigt uns die Idee des Staats von Anfang an, allenthalben, obgleich auf den verschiedensten Stufen des Wachstums und der Ausbildung. - Der Staat ruht ganz in sich; unabhängig von menschlicher Willkür, er kommt ebendaher, woher der Mensch kommt: aus der Natur: - aus Gott, sagten die Alten". Entnommen: Müller, Adam. Die Elemente der Staatskunst, Jena 1922, Bd. I, S. 45

Im vagen Umrissen mag Brentano diese Staatstheorie gekannt haben - er verkehrte wie Adam Müller in der Strobelskopf-Gesellschaft und im Salon der Caroline Pichler, wo er auch "Die Gründung Prags" vorlas. Vgl. Pichler, Caroline. Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, 1844, 2, S. 241

Scheitern verurteilt ist. Sie weiß auch um den Grund der Vergeblichkeit, da nämlich die Menschen noch blind und noch nicht reif zur Erkenntnis sind¹⁾. Unter dem Signum der Unabwendbarkeit bahnt auch diese Entwicklung sich an. Wenn Libussa daher den Weg ihres Vaters weiterführt, Fürstin wird, dann nur in der Hoffnung, den Weg zur Natur wieder für alle Menschen zu ebnen, auch wenn sein Ziel erst in ferner Zukunft erreicht werden sollte.

Libussas Worte:

"Aber zwischen Himmel und Erde wandelt
Der Mensch, ein Bild, und betet und handelt,
Und liebet sich selbst, und wähnet sich frei;
Da senket der Schlaf vor dem Erdengebieter
den bleiernen Spiegel des Todes hernieder,
Und erinnert ihn, daß er ein Sterblicher sey!" (S. 53)
erinnern an die ewige Gebundenheit des Menschen, an die Notwendigkeit auch dieser Bindung an die Natur, die trotz aller Lösungsversuche bestehen bleibt. Sie sprechen von der Anmaßung des Menschen, der sich frei wähnt, und lassen erkennen, daß diese im Grunde nie zu lösende Verbindung erneuert, wiederhergestellt werden muß. Die Klage Libussas:

"Weh, kein menschliches Herz kann es wagen,
Zu umfassen der göttlichen Güter Fülle.
Sterbliche Schultern können den Himmel nicht tragen,
Dem unendlich die Macht, und der Wille." (S. 51)

leitet die Mahnung bereits ein. Für sie muß dieser Weg zu einem irdischen Staat ein widernatürlicher Weg sein, in dem es statt Freiheit Willkür, statt einem von der Natur bestimmten Gang des Geschehens nur den Weg menschlicher Irrtümer und Fehler gibt. Ihre von Anbeginn vergebliche Aufgabe wird es sein, als Stimme der Natur vor diesem Weg zu warnen. Ihre Annahme der Wahl zur Fürstin fundiert den vergeblichen, zuletzt tragischen Versuch, diese Entwicklung aufzuhalten

1) Vgl. "Die Gründung Prags"

S. 238: "Trinitas. Wie! Pachta, und die andern bleiben blind?"

S. 266: "Libussa. Und blind schreit ihr in thörichtem Entzücken."

S. 316: "Pachta. Zur Reife ist dieß Volk noch nicht gedrunge,."

und die Menschen auf höheren Bahnen der Natur wieder entgegen zu lenken.

Dunkel - Licht, Böse - Gut

Es war Brentanos Absicht, dem Dramengeschehen der "Gründung Prags" den Widerstreit zwischen dunklem und lichtem Prinzip überzuordnen. Daß aus diesem Spannungsfeld der entgegengesetzten Pole der dramatische Konflikt erwachsen sollte, geht aus einer Bemerkung im Kronos-Aufsatz hervor: "Es begegnen sich hier die weißen himmlischen und schwarzen irdischen Dämonen wie in allen Glaubenssystemen entgegengesetzt und motivieren wie im ganzen Leben vieles im dramatischen Konflikt"¹⁾.

Als Ansatz, als Programm gleichsam, ist diese Konstellation im I. Akt gestellt. In dem Gegenspiel von dunklen Göttern, als deren Abgesandte die böse Zauberin Zwratka zu verstehen ist, und lichten Göttern, vertreten durch die Töchter Kroks, mit dem das Dramengeschehen einsetzt, wird diese Absicht dokumentiert²⁾. Würde die Polarität Dunkel - Licht, was gleichzeitig bedeutet Böse - Gut, nicht vielfach überfrachtet und durch die übrige Vielfalt des Mitgeteilten in Vergessenheit geraten, könnte man von einem "ideellen Hintergrund" des gesamten Dramas sprechen. Für das ganze Drama kann dieses Gestaltungsschema jedoch nicht nachgewiesen werden; als programmatisches Versprechen bleibt es erkennbar. So ist der I. Akt, der sichtbar die Bezüge des gesamten Dramas enthält,

1) Kronos-Aufsatz, a.a.O. S. 534

2) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 383:

"Den Gegensatz der guten und bösen, weißen und schwarzen Götter, der sich in vielen Glaubenssystemen wiederfindet, und aller menschlichen Vorstellungsweise angemessen scheint, habe ich dadurch lebendiger darzustellen gesucht, daß ich meinen Personen eine besondere Hinneigung nach der einen, oder anderen Seite gegeben habe. Indem ich Zwratka bis zur Teufelei nach den Mächten des Abgrunds gewendet, ja gewissermaßen vom Teufel schon in Besitz habe nehmen lassen, habe ich die drei Töchter Kroks zum Lichte bis zur Speculation hingetrieben".

deutlich von dieser Gegensatzbewegung geprägt. Der Ablauf dieser Entwicklung kann geradezu in einer tabellarischen Übersicht festgehalten werden. Aktivität und Passivität gelten dabei als Grundverhaltensweisen, die übergeordnet und durchgängig für den jeweiligen Handlungsablauf der entgegengesetzten Seiten stehen:

Dunkle Seite

Grundhaltung Zwratkas:
AKTIVITÄT

- a) Eigennütziger Gebrauch der Dinge in der Natur
S. 19 - 21
- b) Exposition der dunklen Seite S. 22 - 24
- c) Hinführung zum Traum Zwratkas S. 24u. - 25
- d) Auftritt Trinitas-Pachta S. 25u. - 29
- e) Unterbrechung des Traums durch eine störende Macht (versinnbildlicht durch Trinitas und Pachta). S. 29u. - 30
- f) Bericht des Traums S. 31u. - 33

Lichte Seite

Grundhaltung der Töchter Kroks:
PASSIVITÄT

- a) Hingebungsvolle Verbundenheit mit der Natur
S. 37 - 42
- b) Exposition der lichten Seite S. 43 - 53
- c) Hinführung zum Traum der Schwestern S. 53u. - 54
- d) Auftritt Zwratka und ihre Zauberschülerinnen S. 54u. - 57
- e) Unterbrechung des Traums durch eine störende Macht (versinnbildlicht durch Zwratka und ihre Zauberschülerinnen).
S. 57
- f) Berichte der Träume S. 58 - 72

War der Auftritt Zwratkas und ihrer Zauberschülerinnen überladen von Sinneseindrücken, einer handgreiflichen Sinnlichkeit, die sich auch in dem wilden, einleitenden Donnergrollen ankündigte und eine schaurige, von abgründigen Gewalten beherrschte Welt vorstellte, so ist die Einführung der lichten Schwestern von betont gegensätzlicher Art. Ihr Nahen wird von "fernem Gesang angekündigt", man ist geneigt hinzuzufügen: von "überirdischem Gesang"; denn ihr Erscheinen, ihre gleichsam unkörperliche Anwesenheit entspricht eher götterähnlichen Wesen als leibhaftigen Menschen. Es ist, als wäre der mystische Jubelruf des Dionysos erklingen, unter dem "der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten Kern der

Dinge offen liegt"¹⁾. Zum ersten Mal in diesem Drama wird eine Szene mit Musik, "der dionysischen Kunst", umkleidet. Die Harfen, von denen zu Beginn die Rede war, durften nicht zum Klingen kommen, und Zwratkas Treiben glich einem wilden Brimborium, das sie mit der Natur und in der Natur veranstaltet. Jetzt eröffnet sich mit pflanzenhafter Selbstverständlichkeit das Wesen der Natur. Es ergibt sich nahezu von selbst, daß die Musik, für die Romantik "Ursprache der Natur"²⁾, die Ouvertüre zu einer solchen Szene spielt.

Beachtet man die Funktion dieser Szene, in der die schon mehrmals erwähnten Töchter Kroks zum ersten Mal auftreten, in der eine erste direkte Charakterisierung zu erwarten ist, dann erscheint Brentanos Griff nach einer musikalischen Einführung von dramaturgischer Folgerichtigkeit. Ihre Hineigung zum Göttlichen, ihre versöhnende Gebärde zum Ursprung hin, soll in ihrem Auftritt unmittelbaren Ausdruck finden. Mit Stratkas Worten sei noch einmal der Zweck dieser Zusammenkunft vergegenwärtigt:

"Ich hör das Chor, das durch die Felsen hallt,"³⁾

- 1) Nietzsche, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. Werke Bd. I. Hrgb. Karl Schlechta. München 1966. S. 88
- 2) Huch, Ricarda. Die Romantik. A.a.O. S. 583: "Hoffmann nennt Musik die romantischste aller Künste, ja eigentlich die einzige wahrhaft romantische, weil sie das Unendliche zum Vorwurf habe, die in Tönen ausgesprochene Sanskritta - also Ursprache - der Natur in der allein man das hohe Lied der Bäume, Blumen, Tiere, Steine und Gewässer verstehe."
- 3) Absichtsvoll ist sicherlich von einem Chor, der die lichten Schwestern einführt, die Rede. In der griechischen Tragödie war der Chor das Symbol der gesamten dionysisch erregten Masse, er enthielt sich jeder Aktion und war wichtiger und bedeutender als die eigentliche Aktion. In Anlehnung an diesen Symbolgehalt scheint hier der Chor gesetzt.

Mit Hinblick auf Brentanos häufige Nachgestaltung der griechischen Mythologie ist diese Deutung naheliegend, so gleicht Peron, der Donnerer, Zeus dem Donnergott (in Anmerkung 15 (S.390) heißt er auch "der slavische Jupiter"), Lado gleicht Aphrodite ("die slavische Venus" vgl. S.395 Anm. 28), Lel, ihr Sohn, gleicht dem Eros (vgl.a. Anm.28). Jutrobog, der Gott der Morgenröte, ähnelt Helios. Jagababa, die slavische Kriegsgöttin, trägt Züge der griechischen Göttinnen Athene und Artemis.

Eine rein zufällige Übereinstimmung ist wohl, daß die

Die letzte Klage um des Vaters Tod,
Sie opfern hier dem Tag, der sie geboren." (S. 36)
Die Schwestern, die an diesem Tag sich der Fürstinnenwahl
stellen, kommen an diesem Ort zum Opfer zusammen, an dem der
Blitz des Gottes Peron die Eiche Nivas, ihrer Mutter, traf.

Der Schicksalsbaum

Das Bild der Eiche hat in diesem Drama einen konkreten
Sinn : Die Eiche ist der einzige namentlich erwähnte Baum,
der in der geschilderten glücklichen Ursprungszeit bereits
seinen Platz hatte:

"Heilige Zeit! als im wehenden Schatten
Ewiger Eichen die Geister noch lebten" (S. 47).

"Ewig" werden diese Eichen genannt, und dennoch fällten die
slavischen Männer diese Bäume:

"Bald dringet auch die menschliche Gewalt
In dieses Baumes heiliges Gehege." (S. 47)

Es ist auch die Eiche, die Peron zerstört, als Krokus gegen
ihn schwört¹⁾. Brechler sieht in der Eiche ein Beispiel für
"das Motiv von der Beschädigung eines geweihten Baumes"²⁾,
doch dieser Erklärungsversuch ist nicht hinreichend. Einmal]
erinnert die Eiche an die glückliche Ursprungszeit der
Menschheit, zum anderen ist in ihrer zerstörten Gestalt ein
Mahnmal für die Anmaßung des Menschen und damit ein Zeichen
gesetzt, das den Zeitpunkt und den Ort markiert, von dem aus
die Schicksalsbewegung ihren Anfang nahm. Nur aus diesem
Wissen erklärt sich auch Libussas heftiger Zorn gegen Rozhon
in der Gerichtsszene. Rozhon wiederholte diese "Tat", denn
er zerstörte die Eiche erneut, als er einen Nagel in sie
trieb:

Moiren Atropos, Lachesis und Klotho, die Lenkerinnen des
Geschicks in der griechischen Mythologie, ebenfalls in der
Dreigestalt wie Tetka, Libussa und Kascha auftreten.

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 51

2) Brechler, Otto. Einleitung zur "Gründung Prags". A.a.O.
S. XLII

"Libussa. (heftig)

Du triebst den Nagel in Libussens Eiche,
In Slawoschs Eiche, ja in Perons Eiche." (S. 130)

Und später:

"Den Baum nehm' ich als Gut des Throns zurück,
Denn an die Gipfel knüpft sich das Geschick. /.../
Du, Rozhon, der das Schicksal nicht geehrt, /.../
Dich, Frevler, treib' ich aus dem heil'gen Raum." (S.133f.).
Ausdrücklich wird die Eiche gekennzeichnet als Baum, an den
"sich das Geschick knüpft". Sie ist der Ursprungsort der
Bewegung zur Geschichte hin, die im Schicksalszwang erfolgt.

Passivität und Aktivität

Der Klage um Kroks Tod kommt an diesem Ort, in der Nähe der Eiche, versöhnender Charakter zu. Nachdem Tetka als erste die Macht der Götter gepriesen, gilt ihre namentliche Erwähnung auch pflichtgemäß zuerst dem Gotte Peron¹⁾. Die Zusammenkunft der Töchter, ihr Lied soll von der innigen Verbundenheit, vom Einssein des Menschen mit der Natur und den Göttern künden. Symbolisch dafür ist auch die Jahreszeit, der Frühling. In dem auf ihn einstimmenden Lied heißt es:
"Bittre Woge des Todes, du schlägst an das Herz,
Und in Thränen thaut dich der Schmerz
In die Kelche des Frühlings!" (S. 37)

Neben der Hindeutung auf die Verbindung von Tod und Frühling, die am Schluß des Dramas eindringlicher noch im Totenfest wieder aufgenommen ist, wird hier die allesumfassende, die heilende Kraft des Frühlings gefeiert. Nietzsche spricht ähnlich vom Erwachen der dionysischen Regungen beim Nahen des Frühlings. "Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen"²⁾. Damit wird auch das Ansinnen der

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 38

2) Nietzsche, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. A.a.O.
S. 24

Töchter Kroks gekennzeichnet. Sie kommen an der Eiche Kroks zusammen, um an den sagenumwobenen Ursprung der Menschheit zu erinnern und sich selbst in diesen Zusammenhang zu stellen. Zu dieser Verbindung mit der Natur, mit den Göttern, sind sie durch die elfische Abkunft ihrer Mutter prädestiniert. Doch steht dem entgegen, daß der Vater Krokus die Naturgottheiten zu übergehen oder auch zu "unterjochen" versuchte. Und das Streben, diesen Bruch mit der Natur zu heilen, die Natur mit dem Menschen zu versöhnen, diese Absicht läßt sich aus dem Verhalten der lichten Schwestern ablesen. Dem gilt jedenfalls ihre Bereitschaft und dem gilt auch ihr Opfer. Es ist bezeichnend, daß drei Krokusblüten - der Name weist deutlich auf die frevelhafte "Tat" des Vaters Krok hin - von Tetka als erster Opfer in die Flammen geworfen werden.¹⁾

Die fast unkörperliche, götternahe, in gewissem Sinne "unmenschliche" Erscheinung, mit der die Schwestern sich in den Kreis der Natur gleich pflanzenhaften Wesen einordnen, steht in deutlichem Gegensatz zu Zwratkas Verhältnis zur Natur. Zwratka wurde in wilder, turbulenter Aktion gezeigt, in der sie die sie umgebende Naturwelt magisch zu bezwingen sucht. Sie läßt nichts unversucht, um das weitere Geschehen in ihrem Sinne zu beeinflussen. Wenn sie Pflanzennamen auswählt, dann nur aus dem Grunde, um die Ereignisse ihren Vorstellungen gemäß zu lenken.²⁾

Auffallend ist auch der Unterschied in der Wortwahl dieser beiden entgegengesetzten Parteien. Tetka, die die ersten Worte der Schwestern spricht - was wiederum kein Zufall ist, Tetka ist dem Himmel zugewandt und damit den lichten Göttern am nächsten - wählt folgende Worte:

"Klagt länger nicht der Götter Willen an!
Das himmelschau'nde Haupt beug' ich zur Erde,
Und küß' der mütterlichen Füße Bahn,
Daß ihres Wandels ich theilhaftig werde!
Und zu der Eiche, ihres Lebens Sitz,

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 40

2) Vgl. ebd. S. 68

Die ihr des Donn'ers Zorn mit scharfem Blitz

Zur Gruft gehöhlt, heb' weinend ich die Augen." (S. 37)

Eine aufnahmebereite, ja passive Haltung deutet sich bereits in der Wortwahl an: beugen, teilhaftig werden. Ist ein aktives Verb gebraucht wie küssen, heben, wird es durch den Sinnzusammenhang relativiert und abgeschwächt. Die ganze Strophe ist Ausdruck einer hingebungsvollen, sich jeder eigenen Aktivität enthaltenden Gestimmtheit, die den Willen der Götter, wie unbegreiflich er auch sei, unvoreingenommen, ja demutsvoll (Libussa wirft Demutskraut in die Flammen¹⁾) anzunehmen bereit ist. Demgegenüber stand bei Zwratka eine von sprengender Aktivität geladene Ausdrucksskala, die nur dem sinnlichen, empirischen Bereich verhaftet war:

"Seid unbewegt wie Steine, stumm wie Leichen,

Verliert die Äpfel nicht, und riecht nicht d'ran,

Ihr werdet sonst betäubt. Lauscht auf mein Zeichen,

Pocht an der Hütte leis' mein Finger an,

Dann müsset ohne Lärm heraus ihr schleichen," (S. 20)

Das sind Worte Zwratkas. Es ist eine handfeste, eine sinnliche Sprache - alle Sinne sind in dieser kurzen Strophe angesprochen - und dahinter steckt eine Haltung, die direkt und unbeirrt auf ihr irdisches Ziel zusteuert. Zwratka ist voll eigener Initiative und Aktivität, Brentano nennt sie eine "empirische Grimasse höherer Götterkunst"²⁾.

Ob Zwratka aber jemals auf Geheiß des dunklen Gottes handelt, ist nicht auszumachen, vielmehr entsteht von Anfang an der Eindruck, als sei sie selbst es, die entscheidet, wie sie im Dienste ihres Gottes handeln zu müssen glaubt. Nicht einmal von einer Resonanz dieses Gottes ist die Rede. Sie bringt eine Handlung zum Rollen, die zutiefst von irdischen Anliegen geprägt ist. Daher entsteht auch die nicht ernst zu nehmende Wirkung ihres Treibens.

Zwratka lebt nur in ihrer kleinen Welt ohne Bezug auf die Harmonie des Ganzen. Nur insofern gehört sie dem Kreis der Natur an, als sie deren Dinge zu gebrauchen weiß und sie zum

1) "Die Gründung Prags" S. 40

2) Vgl. ebd. S. 384

Werkzeug ihrer eigenen Zielsetzung macht. Slawosch charakterisiert sie bezeichnend, wenn er von ihr sagt: "Den Donn'rer kennt sie nur als Donnerwetter"¹⁾. Daher auch ihre handlungs= vorantreibende Kraft, sie ordnet sich nicht einem Ganzen unter, sie steht nicht in dem Zusammenhang des Makrokosmos, sondern treibt wild und zielbewußt ihre eigenen Absichten voran. Aus dieser Sicht erklärt sich auch eine Bemerkung Wilhelm Grimms in einem Brief an seinen Bruder: "Die schwarze Kunst darin gefällt mir bis jetzt noch besser als die weiße, die Hexe ist trefflich, auch schreitet, so wie sie kommt, die Handlung fort, die sonst leicht stockt"²⁾.

Dazu kontrastiert das Bild der dienenden Töchter Kroks. Sie wissen von der allesumfassenden Macht der Natur, sie handeln deshalb n i c h t .

"Keine Sonne, keinen Mond erkennet als Herrn

Der himmelumschlossene irdische Stern;

Denn alle sie zwingt in die heilige Spur

Die Mutter der Dinge, die ew'ge Natur!" (S. 53)

So spricht Kascha. Blumen gleich beziehen die Schwestern ihre Kraft aus der Natur. In feierlichem Ernst und stiller Versenkung entnehmen sie der Natur ihre Weisungen, selbst nur Stimmen, die die Regungen der Natur übersetzen und wiedergeben. Darauf beschränkt sich ihre Handlung, sie handeln, wenn die Natur es will. Anders gesagt: Wenn die Schwestern handeln, handelt die Natur. Die Annahme, daß die Stockung im Handlungsfluß beim Auftreten der "weißen Kunst", die Wilhelm Grimm konstatierte, von Brentano voll beabsichtigt ist, scheint begründet. Angesichts der hohen Bewußtheit, mit der Brentano gerade in der "Gründung Prags" gearbeitet hat, die ihm auch Wilhelm Grimm einräumt - er fährt in seinem Brief fort: "... viel Sorgfalt ist überall sichtbar bis ins Einzelne" - ist die Annahme gerechtfertigt, daß die handlungs= betonte, bewegte Haltung der "dunklen Seite" absichtsvoll der passiven, beschaulichen gegenübersteht.

1) "Die Gründung Prags" S. 35

2) Brief vom 12. Nov. 1814. In: Clemens Brentano und die Brüder der Grimm. Hrgb. Reinhold Steig. Stuttgart u. Berlin 1914, S. 200

Der Weltlauf ist in der Sicht der Schwestern ein von der Natur so gewollter, der nicht eigenmächtig geändert werden darf. Ihr erstes Anliegen ist es, diesen Willen der Natur zu ergründen, ihn aufzunehmen; ihre einzige "Tat" das hingebungsvolle Warten, daß die Natur sich ihnen eröffnet.

Die Kräuter der Natur, die Pflanzen sind keine magischen Dinge, deren Anordnung widersprochen werden darf, denn ihre Namen sprechen; sie sind nicht von zufälliger, sondern von vollzugsbestimmter Aussagekraft. Kascha kann daher aus Libussas Garten lesen:

"Den Ehrenhut verheißt die Jungfrau'nkrone,
Der Königszepter reicht den Zepter dir,
Und wie ein Gürtel deinem Frühlingsthronen,
Sproßt rings des blauen Ritterspornes Zier.
Zwar könnte mich bei allen diesen Schätzen
Der wilde Mägdekrieg in Sorgen setzen,
Doch mahnt mich hier der kräft'ge Ackermann,
Daß jenen ich auch Pflugsterz nennen kann.

So lacht das Glück, Libussa, dir im Garten!" (S. 39)
Das sind Zeichen¹⁾, die mit aller Deutlichkeit sprechen, denen auch nicht widersprochen wird. Daß diesen Zeichen gar nicht widersprochen werden kann, zeigen die kommenden Ereignisse. Libussas Wahl zur Fürstin, der sich anbahnende Mägdekrieg und ein Hinweis auf Primislaus, den "Ackermann", der bei seiner Ernennung zum Fürsten seine Gäste an einem eisernen Tisch, nämlich dem Pflug, bewirten wird, geht bei richtiger Deutung bereits aus den Pflanzennamen hervor. Als wahr und unanfechtbar wird dieser Wille der Natur genommen. Das sind Konstellationen, die für das ganze Drama bestimmend sind und in der vorausgesagten Art erfüllt werden. Bereitwillig wird auch dieser Spruch der Natur akzeptiert. Kascha bekennt bald darauf:

1) Die Pflanze *Ononis arvensis* heißt sowohl Hauhechel, Katzenspeer, Pflugsterz, Wetzsteinkraut als auch Weibekrieg. (Vgl. "Die Gründung Prags" Anm. 16 S. 390.) Deshalb macht Kascha auch die Bedeutung "Weibekrieg" Sorgen, die sich dann für sie durch die weitere Bedeutung "Pflugsterz" mildert. Vgl. Anm. 16 S. 390

"Zufällig nicht ist die Gestalt der Dinge,
Das eine will das andre stets bedeuten.

O selig, wer die Zeichen all ergründet,
Die Tiefe würde laut von ihm verkündet!" (S. 42)

Wiederum wird an dieser Stelle ein direkter Hinweis auf das zu erwartende Geschehen gegeben. Vorangegangen war das Opfergebet an Lado, "die slavische Venus", der sich die Töchter Kroks besonders verbunden fühlen; in diesem Gebet wurden auch die drei Liebesäpfel der Göttin Lado erwähnt. Es wurde bereits deutlich, daß die überaus rege, aktive Zwratka drei Zauberäpfel vorbereitet hat, um die passiven Schwestern zur dunklen Macht hinüberzuziehen:

"Mit schwarzer Kunst hab' Äpfel ich bereitet,
Zum Dienst der Unterird'schen sie zu neigen,
Als Lado, Huldinnen und Lel verkleidet,
Wird diese ihnen meine Schule reichen!" (S. 21)

Jetzt zeigen sich den Schwestern in den Flammen des Opferfeuers die Zeichen Schlange, Spinne und Frosch (S. 41f.). Das sind die Zeichen Zwratkas, die, versteckt in den Äpfeln, ihren gemeinsamen Traum unterbrechen sollen. Anders gesagt, die Zeichen, die sich den Schwestern offenbaren, gehen über den Willen, die Verfügungsmacht Zwratkas hinaus. Bei richtiger Deutung wäre ihnen hier schon der Zauberanschlag Zwratkas offenkundig. Ihr späteres Mißtrauen den Zeichen gegenüber erklärt sich jedoch gerade aus der Erinnerung an diese vorzeitige Ankündigung im Opferfeuer.

Das Naturerlebnis der Schwestern ist dem Zwratkas entgegengesetzt, sie nehmen allgemeine, weitreichende Zusammenhänge wahr, ohne Konstellationen in der Natur ihren Zwecken dienlich machen zu wollen. Sie wissen um die Sinnlosigkeit eines solchen Unterfangens. Wie wenig daher Zwratkas Ränkespiel, das sich im Grunde ja gegen die Zeichen in der Natur richtet, letztlich Erfolg haben kann, zeigt der Gang des Geschehens. Er ist geprägt von diesen Vorbestimmungen, die in der Natur sich kundtaten. Wieweit die Natur hier jedoch Mittlerin spielt und symbolische Bedeutung hat, kann noch

nicht bewiesen werden. Feststeht nur, daß sich eine un= zwingbare Macht, der nicht widersprochen werden kann, in die= sen Zeichen der Natur ankündet¹⁾.

Der Traum

Die zu erwartende Wirklichkeit tat sich in den Pflanzennamen kund, sie geht aus dem Gespräch der Schwestern, das im Grunde ein Gespräch des Kosmos ist, hervor. Auch für die Schwestern sind die wiedergegebenen Gedanken daher nicht eigene Erfah= rungen, sondern Ausdruck des Kosmischen. Libussa sagt aus= drücklich zu Beginn des II. Aktes:

"Der Götter Weisheit thue ich nur kund.

Das Meinige ist sterblich, Schaum und Dunst,

Ich bin ein Werkzeug, göttlich ist der Grund." (S. 84)

Diese Passivität unterscheidet auch das Traumerlebnis der Schwestern von dem Zwratkas.

Eine Auflösung des Individuellen bedeutet der gemeinsame Traum der Töchter Kroks am Opferfeuer. Dokumentiert sich noch in der menschlichen Sprache ein letzter Rest des Indi= viduums, so sind die Augenblicke des Versunkenseins ohne je= den Ausdruck, ohne Sprache. Erst im nachhinein wird in Be= richten das Geschehen der Träume wiedergegeben, der Augen= blick des Traumes selbst ist sprachlos. Hier kündigt gleich= sam das "Vor-Wortliche"²⁾ sich an.

- 1) Nicht zufällig gehören Pflanzen und Tiere dem engeren Kreis der Natur an, auch sie tragen den Stempel ihrer Ab= kunft. Ihr Wirkungsbereich geht alle Menschen, die mit ihnen zu tun haben, nicht nur eine auserwählte Gruppe, an. Vgl. "Die Gründung Prags" S. 100. Die Blumen, mit denen die Mägde ihre Mützen schmücken, tragen böse Vor= zeichen, die für alle gelten. Diese weitreichende Bedeu= tung geht auch aus dem Gespräch zwischen Stratka und Stiason hervor. Vgl. "Die Gründung Prags" S. 119
- 2) Vgl. Guardini, Romano. A.a.O. S. 244:

"Es ist das Ungeschieden-Eine von der Mannigfaltigkeit des Zählbaren. Der Urbereich vor den herausgehobenen Ge= staltungen - vor ihnen, oder hinter, oder unter ihnen, je nachdem, wo der Aussagende seinen Standort nimmt. Die Quell-Sphäre, die nicht zurückbleibt, nachdem der Strom aus ihr hervorgegangen ist, sondern mit diesem weiter=

Schritt für Schritt ist diese gänzliche Hineinnahme des Individuums in die Bereiche des Kosmos vorbereitet: Das einstimmende Lied zu Beginn eröffnet den Weg zu dieser Einheitsempfindung; die Zeit, der Frühling, unterstützt das gemeinsame Anliegen; in Pflanzennamen zeigt sich bereits ein übergeordneter Wille an, und schließlich geben die Schwestern den kosmischen Phänomenen mit ihren Stimmen Ausdruck. Bestimmungen, die unaufhebbar dem Geschehen und damit den menschlichen Handlungen übergeordnet sind, werden erkennbar.

Das Ersterben des letzten menschlichen Rests, der Sprache, kommt einer gänzlichen Vernichtung des Individuums und einer Erlösung des Menschen im Kosmischen gleich. Es bedeutet weiter eine Abkehr von den Schrecknissen der zu erwartenden Wirklichkeit und ein letztes Eintauchen in die Geborgenheit des Ursprungs, der die Kraft für die Auseinandersetzungen im Bereich des Menschlichen, der sich anbahnenden Geschichte, geben soll. An dieser Stelle ist das Erlebnis des Dionysischen zu einem Höhepunkt gelangt¹⁾. Die Hoffnung der Eopten weist auf eine Wiedergeburt des Dionysus, "die wir als ... das Ende der Individuation ... zu begreifen haben"²⁾. Analog der Erfüllung dieser Hoffnung ist die Situation der Schwestern zu verstehen, die ihre Individuation im Versunkensein des Traums verlieren.

Das Dionysische bietet sich überdies als Kennzeichen für die ganze Gegensatzbewegung Zwratka - lichte Schwestern im I. Akt

geht. Das Vor-Wortliche, das nicht unmittelbar gesagt werden kann, aber die Voraussetzung jeder Aussage bildet. Das Unzugängliche, das nie direkt zur Gegebenheit gelangt, aber durch alles Gegebene hindurch empfunden wird."

1) Dionysus verstanden, wie Nietzsche ihn sah: "... der leidende Dionysus der Mysterien, jener die Leiden der Individuation an sich erfahrende Gott, von dem wundervolle Mythen erzählen, wie er als Knabe von den Titanen zerstückelt worden sei und nun in diesem Zustand des Zagreus verehrt wurde: wobei angedeutet wird, daß diese Zerstückelung, das eigentlich dionysische Leiden, gleich einer Umwandlung in Luft, Wasser, Erde und Feuer sei".

A.a.O. S. 61

2) Ebd. S. 62

an, dieses Mal in der Existenz des zerstückelten Gottes. "In jener Existenz als zerstückelter Gott hat Dionysus die Doppelnatur eines grausamen, verwilderten Dämons und eines milden, sanftmütigen Herrschers."¹⁾ Eine Gleichsetzung Zwratkas mit der Natur "eines grausamen verwilderten Dämons" erscheint nur dann übereilt, wenn Zwratka, Abgesandte des 'bösen Dämons' Tschart²⁾, in personam als Bild des Dämons verstanden würde; ihr Handeln, ihr Treiben muß als Spiegel eines übergeordneten Prinzips, des Bösen, betrachtet werden. Insofern die lichten Schwestern den lichten Göttern und Zwratka den dunklen Gottheiten zugeordnet sind, kann in ihrem Wirken ein Abglanz dieser übergeordneten Prinzipien gesehen werden. Nur unter diesem eingeschränkten Gesichtswinkel bietet sich das Dionysische als übergreifende Klammer dieser entgegengesetzten Bereiche an.

Als Wirkung eines "grausamen, verwilderten Dämons" zeigt es sich beispielhaft in der traumhaften Verzückung Zwratkas, die dem Einheitserlebnis der Schwestern so völlig widerspricht. Wieder ist Zwratka ohne ihre zaubrischen Hilfsmittel machtlos, ihr gelingt der Rapport zu ihrem Gott - wie die magische Verbindung in der Hexensprache heißt³⁾ - nur mit Hilfe eines Zaubertranks. Im Gegensatz zu den Vorbereitungen der Schwestern, die in einer allgemeinen Schau der Menschheitsgeschichte münden und jede Individualität verbieten, dient Zwratkas magisches Handwerk nur ihrer eigenen persönlichen Bereicherung und ihren individuellen Absichten. In wilder Ekstase, die nichts mit der Gelassenheit und Getragenheit der Schwestern gemein haben kann, nähert sich Zwratka ihrem Gott. Beschwörende Worte leiten diese traumhafte Begegnung ein:

1) Nietzsche, Friedrich. A.a.O. S. 62

2) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 386, Anm. 4: "Des Himmels lichte Götter, Bilobogi sind den finstern Göttern, den schwarzen Czernobogi, entgegengesetzt, welche die Götter der Unterwelt, des Abgrundes, die Götter des Fluches, die bösen Dämonen (Teufel) sind."

3) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 387, Anm. 8

"Tschart, Tschart! Verneinender! sieh Schmach und Spott
Trag' ich um dich, du finstrer, süßer Gott!

Gesegne mir den Trunk, komm, komm! ich trinke,
Dir gilt's Schelm, Schelm! ich kenne deine Winke," (S. 24).
Zum Schluß dieser verzückten Rede steht die Regiebemerkung:
"Sie fällt zuletzt durch den Hexentrunk in eine Art Starr=
sucht" (S. 25).

Nicht die Verbindung mit dem Kosmischen bewirkt ihr Ersterben
der Sprache, sondern die Wirkung des Zaubergeetränks, das der
individuellen Begegnung mit dem Tschart Vorschub leisten
soll. Auch hier wieder eine zielstrebige Aktivität, die dem
Wunsch nach eigensüchtiger Machterweiterung und einer eige=
nen Erlebniswelt entspringt, gegenüber der Passivität aus
bewußter Verleugnung der Individualität¹⁾. Der Zustand Zwrat=
kas scheint am besten in einer Formulierung erläutert, die

- 1) Es war in der Romantik beliebt, den Somnambulismus auch
als Möglichkeit aufzufassen, die Winke des Schicksals
aufzunehmen.

Ricarda Huch schreibt von zwei Arten des Somnambulismus,
einmal als Fähigkeit, durch das Dunkel des Unbewußten zu
einem neuen Bewußtsein im Traume zu gelangen, bei der
"das verborgene Vermögen der Seele, Ahnung, Blick in die
Ferne, Schauen in die Zukunft, tätig war" (a.a.O.S.447).
Läßt man die aktive Formulierung des geschilderten Phäno=
mens beiseite, ist in ihr das Vermögen der lichten Schwe=
stern enthalten. Die andere Form des Somnambulismus galt
als "Herabsinken auf eine frühere, vom Menschen bereits
verlassene Stufe. Keine höhere geistige Stufe sei hier
erreicht, sondern das "Instinktleben sei wieder so rege,
wie es sonst nur bei Tieren sei" (a.a.O. S. 449). Wäre
nicht die radikale Konsequenz: "... wie es sonst nur bei
Tieren sei", so näherte diese Beschreibung sich der Ver=
haltensweise Zwratkas.

Vgl. a. Korff, Hermann August. Das Wesen der Romantik.
In: Zeitschrift für Deutschkunde 43/1929, S. 560:

"Jetzt wurde der Somnambulismus modern, jetzt jede Art
von Okkultismus und das Verständnis für die okkultisti=
schen Zeiten der Geschichte. Jetzt begriff man ganz all=
gemein, daß das Bewußtsein des Menschen überhaupt nur
ein verhältnismäßig unbedeutender Oberbau über einem viel
gewaltigeren Unterbau, dem Unbewußten, sei, und daß die=
ses "Es" viel mächtiger und vernünftiger sei als das Ich.
Denn diesem eignet zwar theoretisch die Erkenntnis des
Guten und Bösen, Vernünftigen und Unvernünftigen, aber
darum ist es praktisch auch in ganz anderem Maße dem Irr=
tum unterworfen als der unbewußte Instinkt des Menschen,
der in seinen Entscheidungen nur unsicher wird, wenn das
Bewußtsein mit seinen Alternativen dazwischen redet."

Eichendorff für den Traum in "Dichter und ihre Gesellen" hat; dort ist der Traum als der Ort bezeichnet, wo die Seele "frei wird mit ihren dunklen Gelüsten"¹⁾. Diese Erklärung ist deshalb zutreffend, weil sie den Schwerpunkt in den Bereich des Persönlichen legt. Die Seele wird frei mit i h r e n Gelüsten; sie wird nicht aufnahmebereit für unbekannte Eindrücke, sondern sie selbst ist Handlungsträger. Es wäre zu weit gegangen, Zwartkas Absichten mit dem titanischen Verlangen eines vom Dämon getriebenen Menschen gleichsetzen zu wollen, Zwartkas Gestalt ist vielmehr eine Verzerrung dieser Idee. Kascha macht diese Abhängigkeit und Kleinlichkeit deutlich, wenn sie die Hexen als Werkzeug bezeichnet, das nur mit dem Werkzeug ringt²⁾. Zwartka ist kein Mensch, der nach Freiheit verlangt oder sie zu erreichen sucht, sie ist gefangen im Netz der sie umgebenden magischen Bezüge und nützt sie, soweit sie kann. Nur insofern soll deshalb das Individuelle in ihrer Person erfaßt sein, als es sich in diesem Persönlichen erschöpft und dementsprechend nur sehr begrenzte Möglichkeiten, die aber voll ausgenutzt werden, entfalten kann. Ihr Traum ist nichts als der Ausdruck dieser engen persönlichen Erlebnisbereitschaft.

Öffnet sich in den Träumen der Schwestern gleichsam das Universum selbst, so erfüllt sich in Zwartkas Traum lediglich ihr persönlicher Wunsch nach der Begegnung mit ihrem Gotte Tschart.

-
- 1) Eichendorff, Joseph Freiherr von. Sämtliche Werke. Hrgb. Hermann von Eichendorff, 6 Bände, Leipzig 1864, II, S. 536
 - 2) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 43:
"Geschaffnes in des Schöpfers Werkstatt dringet,
Und mit dem Werkzeug selbst das Werkzeug ringet.
Der Wurzeln Wunderwirkung gen die Wunden,
Der heil'gen Kräuter Kräfte für die Kranken,
Und der Gesteine gut und gift'ge Geister,
Der Sterne Siegel auf der Stirn der Stunden,
Gelöst vom Golde göttlicher Gedanken,
Der Welten Spiegelbild im Aug' der Meister,
Gespensten an der Lebensquellen Rand,
Entheiligt in unheil'ger Hexen Hand."

Der Kampf von geistigen und dämonischen Kräften, der, bei E. T. A. Hoffmann etwa, im Individuum selbst sich abspielt¹⁾, ist hier in Personen verlagert, die in sich bereits Gut und Böse versinnbildlichen. Es kann also kein Zufall sein, daß die jeweilige Unterbrechung der Träume durch Personen geschieht, die der Ideenwelt der Träumenden entgegengesetzt sind.

Das dargestellte Geschehen spielt sich bereits außerhalb der geschilderten Ursprungszeit ab. Auch das harmonische Miteinander der Gottheiten gehört somit der Vergangenheit an, ihr Bestreben scheint einem Einflußbereich innerhalb der sich ablösenden Menschheit zu gelten.

Wie sehr Trinitas, die den Traum Zwratkas stört, in diesem kosmischen Kräftefeld steht, geht anschaulich aus der kontrastreichen Begegnung selbst hervor. Einem Lichtstrahl gleich erhellt Trinitas diesen dunklen Bereich. Ihre Worte:

"Gelobet seyst du Herr! es ist vollbracht,

Zu dieser Wälder tiefer Mitternacht

Ist deines Glaubens Licht nun auch gedrungen" (S.27),

bringen diese dunkle Welt ins Wanken. Sie allein bewirken, daß Zwratka aus ihrer traumhaften Verbindung mit ihrem "Götchen" Tschart aufschreckt. Die Zauberin Zwratka, der so viele Künste zu Gebote stehen, wird durch diese einfachen Worte aus der Bahn geworfen. Das zeigt ihre einzige Reaktion, die wilde, elementare Verwünschung: "Blut! Blut!".

Wie berechtigt Zwratkas panische Gegenwehr ist, die unbewußt dem Erschrecken vor einer unbekannten Macht entspringt, geht aus der Antwort Trinitas' hervor:

"Der Mond geht auf, wer will mein Blut?" (S. 27).

Die verbal von Trinitas angedeutete Hoffnung auf Licht in "dieser Wälder tiefer Mitternacht" findet ihre direkte Entsprechung in dem Bühnengeschehen: "Der Mond geht auf". Dieses unvermittelte Aufgehen des Mondes kann nicht nur wirkungs=

1) Vgl. Ritzler, Paula. Der Traum in der Dichtung der deutschen Romantik. Diss. Zürich 1943, S. 25

voller Stimmungszauber sein, zunächst ist es Wirklichkeit, Bühnenwirklichkeit. Trinitas spricht von des "Glaubens Licht", und gleich darauf wird das Licht des Mondes sichtbar. Das ist kein Zufall. Angesichts der Konfrontation von altem und möglicherweise neuem Glauben zeigt das Mondlicht eine neue Entwicklungsstufe. Des Mondes Zugehörigkeit zur Nacht verbindet auf nahezu ideale Weise das Neue mit dem Alten; denn das Licht des Mondes korrespondiert und widerspricht dem Dunkel der Nacht.

Einen Neubeginn, zumindest aber die Durchlässigkeit alter Grenzen, hält diese Situation bereit. Vergleicht man die Bühnenanweisung im III. Akt, in der es heißt: "... am Ende des folgenden Verses tritt der Mond über dem Schlosse hervor ..." ¹⁾, fällt derselbe Symbolgehalt auf. Dem Aufgehen des Mondes ist die Konfrontation Mäde - Männer vorangegangen, mit dem Licht des Mondes beginnt eine neue Phase, in diesem Fall die Zeit der Männerherrschaft. Indem Brentano "die drei Töchter Kroks zum Lichte bis zur Speculation hingetrieben, ja sie, als Begeisterte, gewissermaßen Gottes theilhaftig gemacht" ²⁾ hat, wird die Hoffnung, die auf diese Kraft sich gründet, über die Gestalt Trinitas' hinausgeführt. Schon im I. Akt kann Libussa ahnungsvoll daher sagen: "Was abwärts zieht, ist allzutief dem Menschen, Was aufwärts zieht, ist allzuhoch dem Menschen, Der irdisch leben soll, und himmlisch denken, Daß Erd' und Himmel sich in ihm versöhne, Jener den Gott, den Menschen diesem schenken, Kann nur der menschlichste der Göttersöhne." (S. 44) Der Eindruck entsteht, daß die christliche Botschaft, die in der Figur Trinitas' bereits angedeutet wird, durch das Wirken der Schwestern seine Fortführung findet. Eine Kraft wird damit bereits im I. Akt vorgestellt, die fähig ist, die enge heidnische Welt Zwratkas zu sprengen. Zwratkas heftige Reaktion, die das Blut des Gegners fordert, zeigt, wie elementar, wie tief sie sich angegriffen fühlt. Der Name Jesus,

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 229

2) Vgl. ebd. S. 383

den Trinitas ausruft, zerstört diese magische Welt vollends. Dennoch bleibt der "Sieg des Christentums", den diese Stelle des I. Akts erwarten ließe, hier noch beziehungsvolle Andeutung.

Der Fluch

Die Gegenkräfte einer schicksalhaften Welt regen sich in Zwratka. Sie äußern sich in einer wilden Ansammlung von Flüchen, die sie ausstößt. Wieder werden Zeichen gesetzt, die den Gang der Handlung in ganz bestimmte Bahnen lenken. Aus dem Lauf des Geschehens geht hervor, mit welcher Präzision und Unwiderruflichkeit dieses Flucharsenal sich in Bewegung setzt. Einmal ausgesprochen, kann der Erfüllung des Fluchs nichts mehr entgegengesetzt werden. Hier zeigen sich erneut die Grenzen der Macht Zwratkas. Sie kann zwar diese Praktiken bewußt anwenden, aber ihre Wirkung durch nichts aufhalten. Libussa sagt bezeichnendweise: "Aber der Fluch ist ohne Zügel und Zaum"¹⁾. Welche Macht läßt die Figuren dieses Dramas Flüche aussprechen, die unweigerlich dann auch erfüllt werden?

Untersucht man den Einflußbereich Zwratkas näher, dann fällt auf, daß ihre elementare Neigung, Flüche auszustoßen, in unmittelbarem Zusammenhang mit ihrer Verbindung zu Tschart steht. Er ist einer der "Götter des Fluches"²⁾. Dennoch bleibt anzuzweifeln, ob Tschart auch die letzte entscheidende Macht ist, von der die Flüche ausgehen. Aus Tetkas Bericht über die Götterwelt, in dem sie gleichsam eine Hierarchie dieser Götter wiedergibt³⁾, geht hervor, welche bescheidenen

1) "Die Gründung Prags" S. 48

2) Vgl. ebd. S. 386 Anm. 4

3) "... denn es setzt der Meister

Seine Füße in der Krone schwindelnde Spitze,
Und wenn er donnert, so führt er den Reigen,
Und schleudert nieder die schmetternden Blitze
Tief in den Schoos der geschaffenen Erde,
Wo die finsternen Götter, die gefallenen Knechte,
Gefesselt sitzen in einsamer Wacht;
Daß auch der Abgrund bevölkert werde,
Häusen sie, fluchend auf verlorene Rechte,
In der Wurzeln schlangendurchwundener Nacht." (S. 52)

Platz Tschart und seine Leidensgefährten innerhalb der Götterwelt einnehmen. Er gehört den "gefallenen Knechten" an, die "fluchend auf verlorene Rechte" pochen, und das nicht in Freiheit, sondern "gefesselt in einsamer Wacht". Es ist eine sehr untergeordnete Rolle, die der Tschart innerhalb der Götterwelt spielt. Seine Reichweite scheint sich ausschließlich auf die ordnungsgemäße Erfüllung eines einmal getanen Fluches zu beschränken. Was darüber hinausgeht, äußert sich, den angeführten Konstellationen entsprechend, nur als aussichtsloses Störmanöver im Gang der Handlung. Diese "gefallenen Knechte" kämpfen bereits einen aussichtslosen Kampf, sie sind verloren. Sie werden ihren Untergang selbst besiegeln, wie aus Wlastas Funktion innerhalb der kommenden Ereignisse zu ersehen ist. Diese Götter werden gelenkt, die dahinter stehende Macht ist noch nicht eindeutig zu bestimmen.

Dieser einseitigen Kräfteverlagerung innerhalb der Götterwelt entspricht die individuelle Verlassenheit Zwartkas. Ihre begrenzten Erfolgsaussichten leiten sich nicht nur aus den in ihrer Person ausschließlich irdisch angelegten Möglichkeiten ab, sondern hauptsächlich aus dem äußerst eingegrenzten Machtbereich ihres Gottes Tschart. Wie wenig Zwartka Anteil an einem übergeordneten Kräftespiel hat, geht schon daraus hervor, daß sie genötigt ist, einen abgekarteten Mummenschanz einzurichten, der ihren Zwecken zu Diensten sein soll, als sie den Traum der Schwestern unterbricht. Sie kann sich nicht so sehr auf den Rückhalt ihres angebeteten Gottes verlassen, als vielmehr auf ihren eigenen Ideenreichtum und ihre Phantasie.

Die Vorausdeutungen

Zwartkas Anschlag auf den Traum der Schwestern geht von der realen Erwartung aus, sich ein Einflußgebiet bei der noch zu wählenden Fürstin zu sichern. Wenn sie ihre Zauberschülerinnen als lichte Liebesgöttin Lado mit Gefolge verkleidet, dann nur, weil sie das Vertrauen der Schwestern in die lichten

Gottheiten kennt und sich mit dieser List einen Machtzuwachs der dunklen Götter erhofft. Jetzt dürfen auch die Harfen ertönen, ein letztes Mittel, um mögliches Mißtrauen zu zerstreuen. Die Harfe gilt als eines jener Instrumente, die der Natur angehören¹⁾. Künstlich muß Zwratka eine harmonische Naturverbundenheit demonstrieren, um ihrem zaubrischen Ränke-spiel einige Aussicht auf Erfolg zu verschaffen. Wo die Schwestern unbewußt das Richtige tun, muß Zwratka zu erfolg-versprechenden Tricks und zu eigener Schläue greifen. Diesem zweckbetonten Erfindungsreichtum entspricht es auch, daß sie in die angeblichen Liebesäpfel Lados die Zeichen: Spinne, Schlange und Frosch versteckt hat, Zeichen, die den Drillin-gen, als sie noch in die Schule Zwratkas gingen, von Zwratka selbst als Unterscheidungsmerkmal gegeben wurden, die aber damals schon dem Zweck dienten, die Schwestern an den Macht-bereich des Tschart zu fesseln. Spinne, Schlange und Frosch sind magische Zeichen des Gottes Tschart. Diesen Sachverhalt gibt Zwratka preis, wenn sie den erwachenden Schwestern die angebliche Bedeutung der empfangenen Zeichen erklären will:

"Und als zu mir ihr in die Schule gingt,

Die Zeichen dieser Thiere ihr empfindt,

Sie, die dem finstern Tschart als Boten dienen,

Sind euch am Jahrestag der Geburt erschienen,

Zum Dienste Tschernobogs euch zu ermahnen;" (S. 62)

Die Schwestern, die Zwratka und ihre übertriebene Freundlich-keit beim Erwachen nicht bemerken, weil sie die Tiefe der außerirdischen Erlebnisse ihres Traumes noch gefangenhält, berichten "ernst und monoton" ihre Träume. Diese ernste und feierliche Haltung erklärt sich aus der Bedeutung der ver-lassenen Daseinsbereiche, die sich ihnen im Traum erschlos-sen hatten, in dem "der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten Kern der Dinge"²⁾ erreicht war. Die ersten Worte Tetkas machen ersichtlich, daß diese Wahrheit über das Wissen und Wirken der Götter hinausgeht:

1) Vgl. Huch, Ricarda. Die Romantik. A.a.O. S. 585

2) Nietzsche, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. A.a.O.
S. 88

"Mir träumte, als stieg' ich zu göttlicher Kunde
Durch Wolken hinauf in des Himmels Paläste,
... Ich fand da nicht Götter, nicht Geister, nicht Gäste"
(S. 58).

Dem weiteren Bericht ist zu entnehmen, daß selbst der Stuhl des obersten Gottes Peron verlassen ist. Verschlüsselt und geheimnisvoll eröffnet sich in den Worten der Schwestern die Zukunft. Der verlassene Thron des Gottes Peron zeigt an, daß die Macht der heidnischen Götter ihrem Ende zugeht, beharrlich webt nur eine Riesenspinne ihr Netz an der Spitze des Thrones¹⁾. Mit dem Bild der Riesenspinne ist Zwratka gemeint, die sich anschickt, das leergewordene Haus mit den zaubrischen Schlingen ihrer dunklen Götter zu umfassen. Tetka, die dem Himmel Nahestehende, hat die Kraft, dieses Gespinst zu zerreißen; ihr zur Seite steht Trinitas, die ihr hilft, den Himmel mit einer Primel wieder zu erschließen²⁾. Die Primel, hier das Symbol des Christentums, ist in dieser

- 1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 58:

"Und ich sah, wie hoch in des Thrones Spitze
Eine Riesenspinne ihr Netz hinwebte.
Öd war das Haus, durch die einsamen Hallen
Hört' ich das Schifflein der Weberin schallen,
Und ich blickte entsetzt, und sah die Sonnen,
Die Monde, die Sterne in den zaub'rischen Gleisen,
Die sie aus dem Gift ihres Leibes gesponnen,
Wie gebundne Gespenster der Unterwelt kreisen.
Sieh, da hat meine Seele eine Inbrunst gewonnen,
Und es wuchs mir eine Kraft, das Geweb' zu zerreißen,
Aber wie ich die zürnenden Hände ausbreite,
Trat mir eine schimmernde Jungfrau zur Seite".

- 2) Vgl. S. 390 Anm. 16: "Himmelsschlüssel ist einer von den deutschen Namen der Primula veris, sie blüht im April, und schließt den milden Frühlingshimmel auf".

Vgl. a. S. 58f.:

"Und sie trug in eines goldenen Kelches Rand
Eine Primel, und sagte: dein Himmel ist leer,
Dieß ist der Himmelsschlüssel, die Himmelskehr!
Und da sie die Blume zu dem Netze erhoben,
Wo die Spinne den Weberknoten schürzte,
Begann diese im schwebenden Webstuhl zu toben,
Daß die Gestirne erbeben, und niederstürzte
Das Scheusal, wie Div auf die Jungfrau, von oben,
Und stach sie, daß ihr Blut die Lüfte würzte:
Doch aus der Erde sprang, wie ein Held, die Rache,
Und zertrat die Spinne, es sank der Drache".

Zeit noch zum Sterben verurteilt; Trinitas' Tod, der dann erwähnt wird, läßt diese Konsequenz schon hier ahnen. Der sich sofort anschließende Tod Zwratkas nimmt auch das kommende Ende der dunklen Götter vorweg. Der Bericht erwähnt allerdings die bereits erwähnte Unreife des Volkes, die sich aus der Vorzeitigkeit der eingetretenen Ereignisse ableiten läßt. Diese dem Geschehen übergeordnete Thematik spricht die ersterbende Primel, die den Himmel noch nicht öffnen kann, aus:

"Zu frühe erblüht' ich, ich öffne noch nicht" (S. 59).

Der Bericht schließt mit der endgültigen Niederlage der dunklen Götter und der christlichen Bekehrung Böhmens.

Dieser richtungsbestimmte Weg vom Heidentum zum Christentum ist ebenfalls in den Träumen der Schwestern Kascha und Libussa enthalten, allerdings spezifisch ausgerichtet auf die erzählende Person. So ist in Kaschas Traum die Schlange das Zeichen des Abgrunds, in Libussas Traum ist es der Frosch. Diese im Traum gesehenen Zeichen erklären auch die anfänglichen Bedenken der Schwestern, die gleichzeitig von Zwratka empfangenen Zeichen nicht sofort als Betrug zu entlarven. Die christlichen Bilder Kelch, Lamm und Taube brechen im Traum die Wirkung der heidnischen Zeichen Spinne, Schlange und Frosch. Es sind die christlichen Bilder, die Trinitas später in derselben Reihenfolge Tetka, Kasche und Libussa gehen wird. Libussas Traum, den sie als letzte erzählt, weist noch auf ihre Wahl zur Fürstin hin und zeigt den späteren Verrat Wlastas an. Besonders auffallend ist schließlich noch, daß der spätere Ehemann der Erzählenden in Schlüsselpositionen der Berichte vorkommt¹⁾.

1) In Tetkas Bericht ist es die Passage:

"Doch aus der Erde sprang, wie ein Held, die Rache,
Und zertrat die Spinne, es sank der Drache," (S. 59)
Slawosch, Tetkas späterer Ehemann, wird es sein, der Trinitas rächt, indem er Zwratka tötet.

In Kaschas Traum:

"Und der Eber brach gen mich aus den Büschen heraus;
Aber ein Starker ergriff und würgte das Thier" (S. 61)
Das ist Biwog, der zukünftige Mann Kaschas.

Bei Libussa heißt es:

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß alle wichtigen Ereignisse der kommenden Entwicklung bereits in den Träumen der Schwestern enthalten sind. Mit einer nahezu erschreckenden Konsequenz wird das Geschehen, das aus den Pflanzennamen, aus dem Gespräch der Schwestern und schließlich aus ihren Träumen sich andeutete, eintreten.

Feststellbar ist aber schon hier, daß Zwratka mit ihren vielfältigen Zauberkünsten hilflos und ohnmächtig diesen Traumerlebnissen gegenübersteht. Ihr großer Einfluß, den sie auf das Traumgeschehen auszuüben suchte, beschränkte sich auf die unsanfte Erwecken der Schwestern. Das Individuum Zwratka hatte zwar die Kraft, die Schwestern aus der geschauten Universalität zu ihrer Individualität zurückzuholen, an den Traumerlebnissen selbst vermochte sie nicht zu rütteln. Überdies waren die Traumerlebnisse der Schwestern schon abgeschlossen, als der Apfel Zwratkas sie traf. Die in den Äpfeln verborgenen heidnischen Zeichen sorgen nur für eine gewisse Verwirrung, die jedoch mit dem Aufgang der Sonne sich klärt. Der Klarheit des Tages können die heidnischen Zeichen, die in dem zaubrischen Dunkel der Nacht beheimatet sind, nicht widerstehen. Tetka spricht diese beim Aufgehen der Sonne gewonnene Einsicht aus, der sich die beiden Schwestern anschließen:

" ... nun mag sie glauben,
Daß wir, wie sie, dem finstern Tscharte dienen,
Mir wird kein Zauber je den Eindruck rauben

Der Jungfrau, die im Traume mir erschienen." (S. 64)

Nur zum Schein gehen die Schwestern auf den durchschauten Betrug Zwratkas ein. Diese Einstellung erklärt auch ihre spätere widerspruchslose Annahme der Blumenkränze Spinnenkraut, Schlangenäugel und Froschkraut, die Zwratka den blumen=

"Und es ward mir geboten das ländliche Mahl
An eisernem Tische von freundlichem Wirthe;" (S. 61)
Primislaus ist dieser Wirt, der spätere Ehemann Libussas und spätere Fürst Böhmens.

pflückenden Mägden statt der bereits gesammelten Primeln, Veilchen und Narzissen für die Schwestern übergibt¹⁾. Aus der gelassenen Reaktion der Schwestern ergibt sich wiederum die Aussichtslosigkeit von Zwratkas Bemühen, sie verlassen sich auf die im Traum geschaute Wahrheit. Wenn Tetka für die von Zwratka ausgesuchten Pflanzen die gleichwertigen Namen "Herrgottskraut" und "Gottesgabe" sofort bereit hat, macht sie implizit deutlich, daß sie sich einer höheren Macht - gegen die Zwratka machtlos ist - bewußt ist.

Unfreiheit der Figuren

Insbondere durch die Traumerlebnisse verdeutlicht wird die Teilhabe der Schwestern an einem übergeordneten Kräftefeld. Es ist kein Zufall, wenn nach Beendigung dieser Träume diejenigen Männer auftreten, die den Traumerlebnissen zufolge die künftigen Ehemänner der Schwestern sein sollen. Ihre sofortige Stimmabgabe und Sympathieerklärung bei der Fürstinnenwahl für diejenige der Schwestern, die ihnen später angetraut werden soll, läßt vermuten, daß ihre angeblich freie Entscheidung nicht von ihrem eigenen Willen, sondern von einer höheren Macht bestimmt wird. Die Schwestern zeigen sich erfreut über das ihnen bekundete Vertrauen und übergeben ihren Wählern - wiederum kaum zufällig - Geschenke zur Belohnung (es sind Pflug, Speer und Beil), die später an entscheidender Stelle den künftigen Gemahl als den richtigen ausweisen sollen.

Bei dieser Stimmabgabe der Männer erheben sich Zweifel an der Willensfreiheit der Wählenden. Diese Annahme bestätigt

1) Die Mägdle nennen die von Zwratka erhaltenen Pflanzen zwar Schwalbenkraut, Berufswand und Frauendistel, aber diese Pflanzen tragen ebenso die Namen Spinnenkraut, Schlangenkügel und Froschkraut (vgl. "Die Gründung Prags" S. 396 Anm. 35-37), das ist die Bedeutung, auf die Zwratka es abgesehen hat.

"Libussa. Was will dieß Weib von uns, ist sie von Sinnen? Kascha. Zur Sonne kömmt es bald, laßt sie nur spinnen!

Tetka. Wohlan, ich trag' den Kranz, den ich nun habe, Es heißt auch Herrgottskraut, und Gottesgabe."
(S. 68)

sich, vergleicht man das relativ harmlose Verhalten der Mägde am Opferfeuer mit der darauf folgenden heftigen Reaktion Libussas. Die Mägde unter Führung Wlastas beseitigen völlig ahnungslos die glimmenden Reste des Opferfeuers; Libussa, die Seherin, sieht daraus einen Waldbrand entstehen¹⁾. Der in der Zukunft sich entzündende Mägdekrieg deutet sich auch bereits in den Pflanzennamen an²⁾, Libussa hat ihn bei der harmlosen Tätigkeit der Mägde klar vor Augen³⁾.

Das Handeln der Mägde geschah scheinbar spontan und aus freien Stücken, daß jedoch ausgerechnet Wlasta, die später den Mägdekrieg motivieren soll, auch hier am Opferfeuer die antreibende Kraft ist, läßt die naheliegende Folgerung zu, daß die Handlung nicht frei sein kann. Dahinter verborgen muß eine wirkende Kraft stehen, unbemerkt von den Handelnden und deshalb um so beängstigender. Die Figuren des Dramas funktionieren dabei als Erfüllungsgehilfen einer sie treibenden Kraft ohne sich selbst als Getriebene zu empfinden, geschweige denn einen Versuch zum Widerstand zu unternehmen. Jede angeblich freie Handlung entlarvt sich als Vollstreckungsbefehl einer übergeordneten Macht. Allein Libussa, die dem Leben und gleichzeitig den Göttern Nahestehende, sieht im alltäglichen Treiben die verhängnisvolle Konsequenz von Früherem. Ihre Worte: "Ihr sollet böse Vorbedeutung meiden!" (S. 69) sind deshalb kein Vorwurf, der sich auf die relativ harmlose Handlung der Mägde bezieht, sie sind die beschwörende Mahnung, sich nicht auf eine angeblich eigenmächtige Handlung einzulassen, die doch nur eine bereits festgelegte Entwicklung beschleunigen hilft. Libussa weiß um die Vergeblichkeit

1) "Die Gründung Prags" S. 69

2) Vgl. S. 63 dieser Arbeit und "Die Gründung Prags" S. 39

3) Dieser Mägdekrieg sollte in einer Fortsetzung der "Gründung Prags" behandelt werden, das geht aus Brentanos Bemerkung im Kronos-Aufsatz hervor, a.a.O. S. 534: "Wlasta gedenke ich in einer zweiten Tragödie, der Mägdekrieg, zu erschöpfen; mit Trinitas ist mir eine dritte, Ludmilla, begründet, wenn anders meine Muse schonender Freunde geneigt."

menschlichen Handelns - ihr eigenes Handeln ergibt sich nur aus der Übereinstimmung mit den Göttern - sie weiß aber auch um die Notwendigkeit dieses Handelns und um die Vergeblichkeit ihrer Mahnung:

"Nicht tröstet mich, ich sah es, ich bin wach.

O Böheim, Böheim, einst in blut'gen Tagen

Wirst du um diese blut'ge Sonne klagen!

Wohlan! sie nahn, wem wird heut Krokus Hut,

Welch Haupt hat heut zum letztenmal geruht?" (S. 69)

Einsicht und Resignation spiegeln sich in diesen Worten. Libussa wird trotz ihrer Ahnungen, von deren bevorstehender Erfüllung sie weiß, die ihr aufgetragene Nachfolge auf Krokus' Thron antreten. Aus dieser Einsicht, die sich bereits vor ihrer Wahl in der allegorischen Bedeutung der Pflanzennamen¹⁾ anbahnte, erklärt sich, daß sie trotz Wrschs und Domaslaus' eigennützer Werbung, die die Wahl Libussas vorantreiben, diese Wahl annimmt. Ihre Reaktion verrät, daß sie diese eigensüchtige Aktivität der beiden Bewerber zwar durchschaut, sie darüber hinaus aber nur als Vollstreckungsgehilfen einer sie treibenden, ihnen nicht bewußten Macht ansieht²⁾:

"So wahr ich Peron in dem Donner höre,

So wahr ich Bielbog in dem Lichte ehre,

So wahr mir Lado ihre Gunst beschere,

So wahr mein Blut sich Triglawa kehre,

So wahr ich bei dem finstern Abgrund schwöre,

Nehm' eine Krone ich von dem Geschick,

die ihr gegeben, die ich nicht begehre,

Und nur den Göttern geb' ich sie zurück!"³⁾ (S. 77)

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 35

2) Wrsch und Domaslaus stehen wegen des Vergehens ihrer Vorfahren in unheilvoller Nähe zum Herrschergeschlecht.

Vgl. S. 398, Anm. 42: "Wrschs und Domaslavs Väter waren nach meiner Sage jene Männer mit Säge und Beil, die Krok von der Eiche verjagte, deren Beschützung er der Elfe Niva zugeschworen hatte, so habe ich dem Haß und der Verwünschung der Wrschowetzen gegen die böhmischen Herzöge bis in die spätesten Generationen, zu meinem Zwecke eine Wurzel gegeben, die keinem Historiker durch den Weg zieht."

3) Peron ist der Donnergott, Bielbog der Sonnengott, Lado die Liebesgöttin und Triglawa ist die Nachtgöttin.

Libussa ehrt die gesamte Götterwelt und stellt sich damit in den Zusammenhang des Ganzen, gleichzeitig läßt sie erkennen, daß nicht die Menschen die allein Wählenden sind, sondern daß der eigentlich Wählende das "Geschick" ist (dessen Mitte allerdings die Menschen sind). Wieder tut sich dieser außermenschliche Bereich in einem Zeichen kund:

"Die Götter wollen auch das, was wir wollen,
Es schwebt ein Adler über unsrem Haupt,
Ich lass' die Fahne Chechs im Wind entrollen,
Es rühre seine Zunge, wer da glaubt." (S. 77)

Der Adler galt auch in der Romantik als Zeichen der Verbindung zu außerirdischen Mächten¹⁾. Sinnbildlich verwirklichte der Adler den ersehnten Höhenflug bis hin zur Sonne, ohne geblendet oder verglüht zu sein²⁾. An dieser Stelle erfüllt aber der Adler noch eine weitere Funktion; er gilt als Wappentier der Chechen, dem ursprünglichen Herrschergeschlecht Böhmens³⁾. Aus diesen beiden Bedeutungsinhalten läßt sich

- 1) In der Antike war der Adler Zeichen des Gottes Zeus. Das Erscheinen des Adlers galt immer als ein Wink des Schicksals. Etwa in Aischylos' Orestia, in der sich zwei Adler Agamemnon und Menelaos zeigen, aus deren Erscheinen Kalchas den Untergang Trojas deutet. Auch Kleist ist dem antiken Vorbild verpflichtet und gibt seinem Jupiter im "Amphitryon" den Adler als Erkennungszeichen bei. Vgl. Amph. III, 11.
- 2) Vgl. "Die Gründung Prags: S. 84:
"Die Adler sind sie, die in Kronen bauen,
Und lichtbegierig nach der Sonne steigen."
S. 91: "Denn jeder Adler, der zur Sonne flog,
Wählt erst die Ceder sich zum hohen Sitze,
Eh er den Flug zur Sonne wagt zu richten;"
S. 192: "Den böhm'schen Adler will das Nest ich bauen,
So hoch, so hoch, daß er mit Zuversicht
Mag blicken in der Sonne Augenlicht."
Vgl. auch Ricarda Huch, a.a.O. S. 106: "Dieser Adler-Optimismus mit der Devise "Ascendam" macht die Romantiker so ewig jung und herrlich. Sie zweifelten nicht, daß sie, wenn auch hundertmal geblendet und gelähmt, einmal das Antlitz der Sonne berühren würden."
- 3) Vgl. "Die Gründung Prags" Anm. 38 S. 396: "Die Fahne Chechs. Als Chech in das Land zog, soll er auf gelber Fahne einen schwarzen Adler im weißen Schilde, ..., geführt haben." Diese Einzelheit findet sich weder bei Hageck noch bei Musäus, den Hauptquellen Brentanos (vgl. Kronos-Aufsatz, a.a.O. S. 530ff.), möglich ist, daß Brentano selbst sich diese Ausschmückung ausdachte, da sich

unschwer eine ausschlaggebendere Zustimmung zur Wahl Libussas ablesen, als sie die Wahl der Menschen jemals bewirkt haben könnte. Libussas Worte:

"Nehm' eine Krone ich von dem Geschick,
Die ihr gegeben, die ich nicht begehre,
Und nur den Göttern geb' ich sie zurück!" (S. 77)

müssen vor diesem Hintergrund gesehen werden. Libussa weiß sich nur vom "Geschick", nicht von den Menschen berufen. Ihre bisherige Lebenshaltung, sich ohne eigene Aktivität in die Zusammenhänge des Kosmos zu stellen, verwirklicht sie erneut mit der Annahme der Wahl.

Daß eine ihrer ersten "Taten" als Fürstin die Aufstellung eines weiblichen Heeres ist, verrät nur die Konsequenz ihrer Haltung. Das in der natürlichen Ursprungszeit des Menschengeschlechts geschaute Bild gilt es zu erneuern; die Jungfrauen beziehen, diesem Bild der Mythe gemäß, Blumen gleich, ihre Kraft aus der Natur. In freiheitlichem Zusammenleben mit den Göttern vollzieht sich ihr Dasein, bis der Einbruch der slavischen Männer erfolgt. Einen erneuten möglichen Angriff dieser Art abzuwehren, ist Grund genug für die Bewaffnung der Mäde. Ihre ursprünglich von Libussa angestrebte Aufgabe kann deshalb nicht das wilde und mit dem Makel der Unweiblichkeit behaftete kriegerische Treiben sein, sondern die Verteidigung der in ihnen zu verwirklichenden und ursprünglich gelebten Freiheit.

die Lechen (Lech ist der Bruder Chechs) nach Hageck ihren ersten Wohnsitz unter Adlernestern wählten. Vgl. Hagec II, Wenceslai, Böhmisches Chronik, Nürnberg 1697, S. 5r: "Mittlerweile kam die Zeit / daß Czimislawa einen Sohn gebare / welcher dem Lech sehr angenehm war / ließ den Seinigen allen ein reich Mahl bereiten und gab dem Sohne einen Namen / Krok. Nicht fern von dannen ist ein weiter See / und ein sehr großer Holtzreicher Wald / auf den Bäumen auch viel Adlernester gewesen / allda sie allesamt etliche Tage ruheten. Nun / dauchte dem Lech dieses ein bequemer Ort zu sein / befahl derowegen den Seinigen / (mit Rath der Eltesten) daselbst ein Schloß samt einer Stadt zu bauen."

Libussas Vision

In ihrer großen Vision spricht Libussa von den irdischen Reichtümern in den Bergwerken des Landes und eröffnet den zuhörenden Slaven eine glückliche Zukunft. Diese glückversprechende Botschaft, die bezeichnenderweise die umstehenden Männer sogleich feiern, steht in offensichtlichem Widerspruch zu den von Kämpfen umschatteten Zukunftsbildern in den Träumen der Schwestern, obwohl das Erscheinungsbild dort wie hier das gleiche zu sein scheint. In beiden Fällen sind Libussa bzw. die Schwestern Empfangende; die Zukunftsbilder sind also nicht Ausdruck einer Person, sondern einer durch sie sprechenden übergeordneten Macht. Diese Entpersönlichung, diese Hineinnahme in außerirdische Bereiche, verdeutlicht Libussas Zustand, sie "spricht mit Begeisterung, bis zur Bewußtlosigkeit steigend" (S. 79). Libussa weiß also nicht, was sie sagt; wer aus ihr spricht, sagen die ihr unbewußten Worte: "Es spricht zu mir der guten Götter Mund" (S. 79).

Zumindest die Wahrscheinlichkeit spricht dagegen, daß diese Götter lügen sollten. Um der Diskrepanz zwischen dem einen und dem anderen Zukunftsbild beizukommen, erscheint es angebracht, sich die dramatische Situation zu vergegenwärtigen. Es ist der Beginn der Herrschaft Libussas. Statt des zu erwartenden "Regierungsprogramms" vernehmen die versammelten Menschen eine Botschaft der Götter. Die Schlußfolgerung ergibt sich, daß die Herrschaft Libussas nur in Verbindung mit diesem Göttlichen gesehen werden soll. Die Worte der Götter können deshalb nicht nur eine glückliche Verheißung sein, sie sind ebenso eine Aufforderung, sich ihrer Obhut, die sich mit Libussas Herrschaft manifestiert, anzuvertrauen. Daß in dem Bericht, den die Umstehenden begeistert aufnehmen, die verhängnisvollen Ereignisse der Zukunft kaum hörbar erwähnt werden, ist nicht als bewußte Täuschung dieser Götter zu verstehen. Ihr Vertrauen zu Libussa, das sie zum Mittler der göttlichen Worte werden läßt, soll vielmehr das Vertrauen in Libussas Herrschaft, die einer göttlichen Herr-

schaft¹⁾ gleichkommt, stärken.

Diese Deutung findet weitere Unterstützung, zieht man die Voraussagen, die den II. Akt (S. 140f.) und den III. Akt (S. 237f.) beschließen, beide also noch in die Herrschaftszeit Libussas fallen, heran. Diese Vorausdeutungen, die es doch offensichtlich mit derselben Zukunft zu tun haben, zeigen den noch ein völlig verändertes Bild, sie eröffnen eine von Schrecken durchzogene Zukunft. Aber nicht die Zukunft hat sich gewandelt, sondern die dramatische Situation: Die Menschen sind im Begriff, sich von Libussas Herrschaft zu lösen. Je mehr das geschieht, um so warnender, um so eindringlicher werden diese Ausblicke in ihrer verhängnisvollen Konsequenz. Zum gegenwärtigen Augenblick des Geschehens ist eine solche Ankündigung nicht vonnöten. Im Vergleich zu der noch zu erwartenden detaillierten "Regierungserklärung" des späteren Fürsten Primislaus wird das Zukunftsbild der Götter aus dem Mund Libussas wie die problemlose Verkündigung einer Heilsbotschaft aufgenommen. Die daran geknüpfte Einschränkung:

"Verheißen ist euch also reiches Gut,

Als reich die Wahrheit euch im Herzen ruht." (S. 80)

wird offensichtlich nicht beachtet. Daß diese scheinbare Voraussetzungslosigkeit eine Fülle von Erwartungen hervorruft, läßt sich nicht nur aus den bereits erwähnten Vorausdeutungen des II. und III. Akts ableiten, sondern ebenso aus der nächsten "Amtshandlung" Libussas. Es entspricht wiederum der in ihrer Person angelegten Konsequenz, daß sie die allumfassende Macht, der sie sich hingegeben hat, auch zu Beginn ihrer Herrschaft in einem Götterbild verdeutlicht sehen will.

- 1) Lapack charakterisiert Libussa zwar hämisch, wenn er sagt: "Sie liest nicht, schreibt nicht, wie sie selbst gestand, Ihr goldner Frosch hat mehr als sie Verstand; /.../ Zukunft so viel, als wohl ein Gänsehirn, Vom Wetter merkt, liest sie aus dem Gestirn, /.../ O Kunst des Federviehs! den Hals gestreckt, Den leeren Gänseblick in blaue Ferne, Sieht sie das Buch der Zukunft aufgedeckt" (S. 111f.), aber seine Worte lassen positiv doch erkennen, daß es nicht Libussa sein kann, die handelt, die regiert, sondern daß es eine andere Macht für sie, durch sie, tun muß.

Libussa stiftet das Silber aus den Bergwerken des Landes für ein Götterbild, das die bisherige Gespaltenheit der Götter symbolisch heilen und ihre letzte Einheit sichtbar machen soll, ein Götterbild:

"Das alle Götter Himmels und der Erde,
Und Morgen, Mittag, Abend, Mitternacht
Mit seines Leibs Gestaltung sichtbar macht." (S. 82)

Dieser vorzeitige Versuch zum Monotheismus, dessen Verwirklichung am Ende der Zukunftsträume der Schwestern stand, wird mißlingen. Weder die Zeit noch die Menschen sind reif dazu. Vorerst jedoch begrüßt einstimmiger Jubel die Verkünderin Libussa und den verheißungsvoll begonnenen Weg in die Zukunft.

Zusammenfassung

Auf die entscheidenden Voraussetzungen, die der I. Akt schafft, aus denen die Zwangsläufigkeit der kommenden Entwicklung hervorgeht, sei noch einmal hingewiesen:

Die anfängliche Gegensatzbewegung Dunkel - Licht, die sich in den Figuren, Zwratka einerseits, lichte Schwestern andererseits, repräsentiert, erweitert sich zu den für die dramatische Konstellation relevanteren Bedeutungsinhalten Aktivität - Passivität.

Die aktive Seite wird allein durch ihre exponierte Vertreterin, die Zauberin Zwratka, bereits diskreditiert, wobei die von Beginn des Dramas an mitgelieferte moralische Wertung, nach der die Zauberin und ihr Treiben böse, die lichten Schwestern aber gut sind, maßstabgebend ist.

Es ergibt sich also gleich zu Beginn die für ein Drama paradox Wertung der Aktivität, d.h. des Handelns der Figuren als etwas Schlechtes.

Die Passivität der Schwestern erscheint schließlich als bewußte Lebenshaltung, die sich den Zusammenhängen des Kosmischen unterordnet und daher eine individuelle Aktivität von

vornherein verbietet. Die gänzliche Auflösung des Individuellen im Kosmischen zeigen dann die Träume der Schwestern. Sie lassen die Teilhabe der Schwestern an einer übergeordneten Macht sichtbar werden. Zwratkas wilde Aktivität erklärt sich aus dem Fehlen einer sie leitenden Kraft. Aus der untergeordneten Rolle, die ihr angebotener Gott Tschart innerhalb der Götterwelt spielt, geht ihre individuelle Verlassenheit hervor. Sie glaubt, eigene Initiative entwickeln zu müssen. Sie muß zu künstlichen Mitteln greifen, wo die lichten Schwestern unbewußt das Richtige tun, besser: wo mit ihnen das Richtige getan wird. Zwratka muß erst einen Zaubertrank bereiten, um zu ihrem Traumerlebnis zu kommen; in ihrem Traum erschließt sich nicht das Universum, sie ist lediglich um ein individuelles Erlebnis reicher.

Die Konfrontation der Gegensätze Dunkel - Licht; Aktivität - Passivität enthält also noch den Gegensatz Individuum - Universum.

Zwratka hat diesen Konstellationen zufolge keinen entscheidenden Einfluß auf die Handlung. Der Gang der "dramatischen" Entwicklung ist vielmehr bedingt durch eine andere treibende Kraft.

Das Zustandekommen der oben dargestellten Situation wird in dem Gespräch der Schwestern näher erklärt. Ihr Bericht geht in die mythische, glückliche Ursprungszeit der Menschheit zurück, die durch den Beilschlag der slavischen Männer gestört wird. Von diesem Zeitpunkt an wird die Errichtung eines irdischen Staatswesens notwendig, der Zwang zur Geschichte beginnt. Aus der Zerstörung der ursprünglichen Ordnung ergibt sich ebenfalls die Gegenbewegung Mann - Frau. Versinnbildlicht in der Ehe des Menschen Krokus mit der Elfe Niva wurde die Endgültigkeit der einmal vollzogenen Loslösung des Menschen deutlich; Krokus mußte sich gegen Peron erheben, Niva mußte sterben. Libussa, die aus dieser Ehe hervorging, verwirklicht in ihrer Gestalt die geglückte Verbindung von Göttlichem und Menschlichem. Die Annahme der Wahl zur Fürstin läßt sie den eingeschlagenen Weg ihres

Vaters weitergehen und stellt sie vor die unlösbar erscheinende Aufgabe, die Menschen zu einer Daseinsstufe zu führen, die sie bereits in ihrer Person verwirklicht weiß.

Der Konsequenz dieses Dramas entspricht es, daß die Interpretation der folgenden Akte sich hauptsächlich auf das Aufzeigen dieser im I. Akt angelegten Handlungsstränge konzentrieren kann.

Die Gegenbewegung Frau - Mann

Daß der II. Akt zum "Konfliktherd" des ganzen Dramas werden muß, ist nicht nur eine Konsequenz, die sich aus dem I. Akt ergibt, die massive Anhäufung von Konfliktmöglichkeiten gleich zu Beginn des II. Akts verlangen auch aus sich nach einer Klärung.

Libussa ist auf einem Waldplatz von ihrer bewaffneten Mägdelschar umgeben - wieder dient ein Naturraum der Zusammenkunft - ihr Gespräch mit Wlasta ist durchsetzt von Ahnungen über die sich anbahnenden Auseinandersetzungen.

"Libussa.

Hier, wo ich von den Schwestern bin geschieden,

Will ich, zu ruhen, mich in's Grüne setzen.

Wlasta.

Was störet, Fürstin, deiner Seele Frieden?

Libussa.

Entbehrung nur lehrt uns das Werthe schätzen." (S. 83)

Der Abschiedsschmerz von den Schwestern ist nur ein vordergründiges Motiv für Libussas Unruhe, das Wissen um die Tragweite dieser Trennung verursacht ihren Schmerz. Denn für Libussa ist das besinnliche Leben ruhiger Beschaulichkeit beendet, ihr Aufgabenbereich ist jetzt im Irdischen. Bereits diese notwendig gewordene Hinwendung zu irdischen Angelegenheiten kommt einem teilweisen Verlust ihrer götterähnlichen Freiheit gleich, sie weiß sich von diesem Zeitpunkt an dem Anspruch irdischer Maßstäbe unterstellt. Dieser Anspruch des Irdischen meldet sich prompt auch an, seine Vertreter sind -

wiederum nicht zufällig - die Männer. "Und mit den Herren zieht die Sorge ein!" (S. 83), sagt Libussa.

Wrsch und Domaslaus, die ihrer Meinung nach die Wahl Libussas entscheidend beeinflussen, stellten bereits mit dieser Wahl der Freiheit Libussas sich entgegen.

"Saht ihr nicht Domaslaus, den reichsten Mann,
Mit ekler Schmeichelei die Wahl mir stimmen,
Und nicht den kühnen Wrsch im Friedensbann
Sein Schwert mit eitler Hast, mich wählend, schwingen?
Zur Wette sah ich Geitz und Kühnheit klimmen,
Im regen Eifer schienen sie zu ringen." (S. 84)

Libussa weiß um die Gefährdung ihrer Freiheit, die nicht nur der Fürstin, sondern ebenso der Jungfrau Libussa gilt:

"Sonst wandelte ich harmlos, und nun rag' ich
Als Doppelziel der eifernden Begier;
Der Jungfrau und der Fürstinn' Krone trag' ich," (S.83f.).
Die Gefährdung der jungfräulichen Freiheit, ein Motiv, das sich im besonderen in bezug auf Libussa ankündigte, erweitert sich schließlich zur Fragwürdigkeit dieser jungfräulichen Freiheit allgemein. Die dahinter stehende Problematik, ob der am Urbild der Mythe orientierte Frauenbund der irdischen Wirklichkeit standzuhalten vermag, muß erst im Bereich dieser Wirklichkeit gelöst werden. In den Worten Libussas: "Wlasta, liebst du mich?" (S. 84), Variation der Christusfrage, verbirgt sich bereits das Wissen um die Irrealität dieser Vorstellung. Wlasta wird Libussa verraten, das sagte der Traum.

Ein weiteres Moment der Gefährdung klingt in Stratkas Liebe zu Wrsch, die sie unbewußt preisgibt, an. Stratkas Antwort auf die Mahnung Libussas:

"Um aller Götter willen, halte ein,
Weil deine Worte die Geschicke säen.
Ich liebe ihn, o gib ihm deine Huld!" (S. 85)

ist nur das indirekte Zugeständnis, das die Erfüllung der Ahnungen Libussas vorwegnimmt.

Diese Andeutungen der Zersetzung, schon kurz nach Beginn der Herrschaft Libussas, geben Libussas Worten an die sie umgebenden Mägde besonderen Nachdruck:

"Nicht für die Männer Mittler, Lockung, Schlingen,
Ließ ich von euch den Stuhl des Chechs umringen./.../
Wer Männer liebet, soll es mir verschweigen,
Wer mich liebt, werden treue Waffen zeigen." (S. 86)
Wie tief Libussa diese ersten Anzeichen der Uneinigkeit treffen, zeigt ihr Wunsch nach einer versöhnenden Melodie:
"Laßt mir ertönen nun das ernste Horn,
Die Töne machen alles wieder gut,
Zerriss'ne Herzen füllet ihre Fluth." (S. 86)
"Aus diesem innigen Verhältniß, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch Dies zu erklären, daß wenn zu irgend einer Scene, Handlung, Vorgang, Umgebung, eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt"¹⁾.
"Der Weltsymbolik der Musik ist ebenfalls mit der Sprache auf keine Weise erschöpfend beizukommen, weil sie sich auf den Urwiderspruch und Urschmerz im Herzen des Ur-Einen symbolisch bezieht, somit eine Sphäre symbolisiert, die über alle Erscheinung und vor aller Erscheinung ist."²⁾
Andeutungsweise kann die Sprache jedoch den Symbolgehalt der Musik erklären. Wenn an dieser Stelle eine "schweremütige Hornmelodie" ertönt, dann nicht nur, um dem Geschehen auch stimmungsmäßig den passenden Hintergrund zu liefern. Einmal soll die Melodie die entstandene Disharmonie läutern und zur Harmonie verwandeln, zum anderen muß sie jedoch gerade in dieser Situation als Möglichkeit verstanden werden, die Mägte in die Geborgenheit der verlassenen ursprünglichen Daseinsstufe zurückzuführen, wobei unbewußt die Erinnerung an die ursprünglich gelebte Freiheit eine Rolle spielen mag. Stratkas Verhalten: "Stratka scheint im Nachdenken begriffen und schwingt zugleich ihr Beil im Takte der Musik" (S.86), läßt diese Deutung zu und läßt zugleich auf ihre Bereitschaft, diese Freiheit zu verteidigen, schließen.

1) Schopenhauer, Arthur. Die Welt als Wille und Vorstellung I, Sämtliche Werke Bd. II, Hrgb. Arthur Hübscher, Wiesbaden 1961, S. 310

2) Nietzsche, Friedrich. A.a.O. S. 43f.

Der Beweis wird sofort im Bereich der Wirklichkeit gefordert. Krasser kann kein Umschwung stattfinden. Die kaum gerettete Einigkeit wird urplötzlich durch das Hereinbrechen eines feindlichen Männerheers, der Avaren, herausgefordert und tätlich bedroht. Der bisher verdeckt angekündigte Konflikt Mann - Frau bricht offen aus. Ein offener Kampf beginnt, opernhaft gestaltet, "das volle Orchester fällt bei dem ersten Pfeilschuß in die Waldhornmelodie ein, und begleitet das Getümmel des Streites diminuendo bis in einige Entfernung" (S. 86f.). Der triumphal erfochtene Sieg der Mägde setzt dem wilden Geschehen ein Ende. Wlasta ist - bei dem Versuch, Libussa zu schützen - von dem giftgetränkten Pfeil des Avarenanführers Moribud (zeigt sich in seinem Namen schon die tödliche Bedrohung an?) verwundet worden.

Die mit dem Sieg erwiesene Stärke kann dennoch nicht zur Sammlung oder zum Gefühl der Einheit beitragen, denn sie wird sofort durch einen weiteren Angriff wieder in Frage gestellt. Wieder geht es um die Freiheit Libussas. Wrsch und Domaslaus, die beiden "Wähler", bedrohen einander, im Streit um Libussa, mit den Waffen.

"Libussa.

Ha, Feinde! weh mir, Schlimm'res muß ich sehn!

Der junge Sieg, kaum unserm Schwert entsprungen,
Muß innerm bösen Streit entgegengehn!" (S. 88)

Weder Wrsch noch Domaslaus geben sich jetzt noch die Mühe, ihre Werbung geheimzuhalten. Sie geben ihre Absichten offen zu erkennen, wobei keiner zu erwähnen vergißt, daß er die "träge Wahl" beeinflusste. Libussas Antwort, die diesen Handel aufdeckt, zeigt gleichzeitig, wie wenig begründet der angebliche Einfluß dieser beiden "Wähler" war:

"Nie dank' ich euch, ich hab' es nie begehrt,

Ein Reich, das ihr mir gabt, ist nichts mir wert." (S. 92)

Sie weiß, daß dieses Reich ihr nicht von den Wählenden gegeben wurde. Obwohl sie diese angebliche Liebe ihrer Freier zudem noch als Geltungssucht und Machtsucht entlarvt:

"Recht Frevler, so gering war euch mein Werth,

Daß ihr aus niedrer Selbstsucht mich erwählt,

O schlechte Liebe, die erst mein begehrt,

Sieht mit dem Stab des Chech sie mich vermählt." (S. 92), weiß sie doch um die geringe Eigenverantwortlichkeit ihrer zudringlichen Werber. Das zeigt ihre Zusatzfrage nach dem Wappen der beiden Streitenden. Wrsch muß zugeben, das es die Säge sei, das Zeichen des Domaslaus ist das Beil. Beil und Säge ihrer Väter hatten die Eiche Nivas bedroht, wie die Väter einst müssen die Söhne jetzt dem Herrschergeschlecht Unheil zufügen. Weder Einsicht noch Wille des Einzelnen könnten diesen Bann abwenden.

"Wen du berührst, Geschick, der muß verderben,
Die Sünde sah von Kind zu Kind ich erben,
Die Väter legten Hand an Krokus Eiche,
Die Söhne legen Hand an ihre Zweige -" (S. 93)

Libussas Worte zeigen das Wissen um eine übergeordnete Macht an, ihre Reaktion will irdische Zweckmäßigkeit und trägt gleichzeitig das Signum der Vergeblichkeit, das allem Tun der Herrscherin Libussa aufgeprägt bleibt. Sie ernennt Domaslaus und Wrsch, die durch Beil und Säge bereits zu Kämpfern prädestiniert sind, zu Heerführern, die den fliehenden Stamm der Avaren vernichten sollen:

"Seyd reich und stark zum Schutze meines Throns,
Tilgt eurer Schilde Schuld in Feindes Blut" (S. 94).

Der Versuch, auf diese Weise den andrängenden Konflikten zu entgehen, scheint zunächst geglückt. Unter dem Eindruck des gemeinsam erfochtenen Siegs über die Avaren bleibt der Wille zur Gemeinsamkeit, zur Einheit unter den Mägden zunächst noch erhalten.

Wlasta, die mit dem Omen belastet ist, einmal den Verrat an Libussa zu begehen, zeigte nicht nur ihre persönliche Ahnungslosigkeit in bezug auf dieses Omen, als sie den Pfeil, der Libussa gelten sollte, mit ihrem eigenen Körper abfing. Der Vorgang ist vielschichtiger. Aus den Voraussetzungen, die der I. Akt schuf, muß gefolgert werden, daß die Willensfreiheit der Figuren lediglich Illusion ist. Wenn Wlasta sich daher dem Pfeil, der Libussa gelten sollte, entgegenwirft, dann erfüllt sie auch darin nur ein Muß. Wie sich später herausstellt, ist der Pfeil von Zwratka, der Mutter Wlastas,

in Liebesgift getaucht worden¹⁾ Zwratkas Absicht, Libussa zu treffen, verkehrt sich daher in einen Stoß gegen sie selbst. Wlasta wird durch dieses Gift in Liebesglut zu Primislaus entflammen²⁾, er wird sie unverständig abweisen, und Wlastas Rache wird den Mägdekrieg motivieren. Ferner wird sie aus dieser Liebe zu Primislaus Domaslaus erstechen und im danach einsetzenden Taumel das Götzenbild des Tschart umstoßen. Das Ende der dunklen Götter versinnbildlicht sich in diesem Sturz. Zwratkas individuelles Ränkespiel stellt sich damit ebenfalls als vorherbestimmt heraus,

Auch der Vorgang des Ringtauschs, der Wlasta verborgen bleibt, ist mehrdeutig. Aus dem Text läßt sich der Symbolgehalt des Rings nicht eindeutig bestimmen. Dem Bericht, den Zwratka bei ihrer vergeblichen Suche nach dem Ring gibt³⁾, läßt sich zwar entnehmen, daß "ewges Glück" an ihm hängt, doch wird diese Bedeutung sofort wieder eingeschränkt. Nicht für jeden Träger des Rings ist auch das Glück zur Stelle, denn Zwratka verbrannte beim Berühren des Rings sich heftig die Hand. Der Wert des Rings scheint also nicht vom Ring, sondern von dessen Träger abhängig zu sein. Wenn Wlasta jetzt den Ring erhält, dann zeigt sich in dieser heimlichen Übergabe wohl der vergebliche Wunsch Libussas, den sie wider alle höhere Einsicht zu haben scheint, daß die im Kampf gezeigte Treue und Hingabe Wlastas auch ihrem wahren Wesen entsprechen möge. Die Vergeblichkeit, die allem "Handeln" Libussas anhaftet, spricht sich auch an dieser Stelle aus.

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 107:

"Zwratka. Kann ich davor, daß Moribud schlecht zielt,
Die Pfeile hatt' ich ihm in Gift gelegt,
Das in den Wunden wilde Brunst erregt."

2) Vgl. ebd. S. 109:

"Wlasta. ... Oft gesehen
Hatt' ich ihn (Primislaus) früher schon, doch
ganz verwirret
Hat mich sein Anblick heut; es brannte
die Wunde mich am Arm, ..."

3) Vgl. ebd. S. 110

Libussas Ahnungen dagegen haben sich erfüllt, Wrsch hat Stratka rücksichtslos verleugnet. Stratkas Schmerz steigert sich zu den Worten: "Zerrissen ist mein Band mit der Natur" (S. 98). Selbst Libussas beschwörende Mahnung: "Halt' ein, o Jungfrau, reitz' den Himmel nicht!" (S. 98) vermag sie nicht zurückzuhalten. In wilder Selbstübersteigerung feiert Stratka ihre Freiheit, verflucht die Männer und schwört ewige Rache; sie hat jedes Maß verloren. Die Frau, die organisch der Natur angehört, deren Aufgabe es sein soll, den einmal begangenen Bruch mit ihr wieder zu heilen, den Weg zur Natur auf einer höheren Ebene einzuleiten, stellt sich jetzt ebenfalls in titanischer Selbstüberschätzung der Natur entgegen. Die Götter antworten sofort: "Es erhebt sich ein Sturm" (S. 99). Das ist eine direkte Warnung. Libussa muß sie auch als gegen sich und ihre Herrschaft gerichtet verstehen, denn Stratka gehört ihrem Mägedeher an, ist eine der Nächsten ihres Throns. Libussas eindringliche Worte: "Die Götter zürnen, Stratka, halte ein!" (S. 99) bleiben dennoch ungehört. Stratkas leidenschaftlicher Ausbruch:

"Fluch ihnen, rase, Sturm, ich rase nicht -
Es wächst die Zeit, die unsre Fesseln bricht,
Die Zügel legt sie in der Frauen Hand,
Die jetzt so schmäählich in den Pflug gespannt!" (S. 99)
motiviert nicht nur, wie Brechler es will¹⁾, den Männerhaß
und damit den Mägedekrieg, er dokumentiert ebenfalls die Aus=
sichtslosigkeit des Herrschaftsanspruchs Libussas, die alles
andere wollte als die bis zur Maßlosigkeit getriebene Frei=
heit. Libussa Wesen ist eingebettet in das Wirken der Natur,
nur in diesem Rahmen äußert sich ihre Freiheit; die Einsicht,
daß diese Hingabe an die Natur nicht einmal von ihren Mägden
erwartet werden kann, bereitet sich vor. Die Gegenbewegung
Mann - Frau läßt zu diesem Zeitpunkt bereits die Niederlage
der Frau erwarten. Wieder will Libussa noch retten:
"Der Goldring, der hier ruht im blut'gen Tuche,
Mög' ihren Fluch mit gutem Segen tauschen.
Die Götter hüten, Stratka, deine Stärke,
Ich werde richten über deine Werke,
Wie du erziehst die Seele, wird sie bleiben
Dein Hausgenoß, du kannst sie nicht vertreiben.
Reicht mir den Meth, trink' ab, unschuld'ger Mund,
(Ziack, der ihr das Trinkhorn reichte, trinkt ab.)
Seyd uns versöhnt, ihr in der Tiefe Grund." (S. 100)
Daß jedoch ausgerechnet der Knabe Ziack abtrinkt, muß wieder=
um als böses Vorzeichen verstanden werden. Ziack, der Bruder
Wlastas, hat ebenso wie Wlasta eine Zwischenstellung inne,
er gehört sowohl den lichten als auch den dunklen Mächten an.
Seine Eltern Zwratka und Lapack ließen ihn nur deshalb zum
Schreiber Libussas werden, um eine zuverlässige Quelle für
Neuigkeiten aus Libussas Umgebung zu haben²⁾. Wie Wlasta in
größeren Dimensionen, ist Ziack im kleinen für den Verrat
bestimmt. Ziack wird es sein, der das Versteck des angebe=

1) Brechler, Otto. Einleitung zur Gründung Prags. A.a.O.
S. XLI

2) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 107:
"Nun hast du einen Kundschafter gewonnen,
Er trägt dir zu, du darfst um ihn nicht sorgen,
Du lehrtest ihn an allen Wänden horchen."

lichen Libussa-Rings seinen Eltern Zwratka und Lapack ver-
rät¹⁾.

Anzeichen auf Anzeichen häufen sich, die bestätigen, daß
Libussas Herrschaft unter dem Signum der Vergeblichkeit
steht; dazu gehört auch die Szene, in der die Mägde sich mit
Blumen ihre Mützen schmücken, die Ziack gesammelt hatte:
"Libussa.

O haltet ein, was ist dieß, Unglücksknabe,
Weh mir! daß ich dir anbefohlen habe,
Die Sträüßer zu der Mägde Schmuck zu brechen!
Hinweg mit ihnen, wißt ihr, was sie sprechen?
Dieß hier ist Frauenkrieg, dieß Mädekrieg,
Dieß Weiberkrieg!" (S. 100)

Bezeichnenderweise ist es Wlasta, die darauf dringt, die
Blumen trotzdem zu tragen. Unter diesen Umständen erscheint
der Erfolg der mäßigenden Rede Libussas zweifelhaft:

"Nicht zwing' ich dich, du freudig kühne Schaar!
Doch wißt, ihr tragt die Rache auf dem Hute.
Ihr dürstet, mäßigt euch, trinkt nicht so schnell, /.../
So viel wir taugen, wird die Welt uns taugen.
Folgt mir, laßt uns die Blicke senken, denken
Auf unsre Bahn, die Götter werden lenken." (S. 100f.)

Die Bedrohung ihrer Herrschaft hält auch nach dem Abgang der
Mägde an; wieder handeln Wrsch und Domaslaus, die scheinbar
gewonnenen Stützen des Throns, nach dem ihnen auferlegten
Omen: Die Gier nach Libussas Ring treibt sie in die Szene.
Daß Männer das Ehrenmal der Frauen zerstören, ist nach den
vorangegangenen Ereignissen nicht mehr verwunderlich. "Weg
mit dem Denkmal aus dem Weiberreiche!" (S. 103) sind die
Worte Domaslaus'. Der Konflikt Mann - Frau setzt sich mit
dieser Tat fort.

Ihre gerade gewonnene Einigkeit, die Wrsch und Domaslaus

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 106:

"Zwratka. /.../

Ich irre nicht, hier ist's, wie Ziack mir
sagte,"

den Siegesstein gemeinsam wegschaffen ließ, wird beim Anblick des angeblichen Libussa-Rings sofort hinfällig. Der kurze Auftritt Primislaus' mäßigt die Gemüter und macht ihn zum Besitzer des Rings. Wie Libussa im Kreise der Mägde, ist Primislaus innerhalb der Männer die mäßigende Kraft.

Nachdem der Ring in der Obhut des Primislaus ist, muß La-packs und Zwratkas Suche nach dem Ring, trotz des Verrats von Ziack, erfolglos verlaufen. Daß Zwratka bei dieser Gelegenheit Wlasta in das Geheimnis des Rings einweiht, geschieht aus Gründen der dramatischen Sinngebung. Der Wunsch nach Libussas Ring, dessen Besitzerin Wlasta bereits ist, motiviert nur vordergründig Wlastas plötzlichen Wesenswandel. Ihre Bestimmung, Libussa zu verraten und den Mägdekrieg auszulösen, die ihr bisher unbewußt war, deren Realisierung sie jedoch durch ihr Verhalten (am Opferfeuer etc.) einleitete, dringt mit der Wirkung des Liebesgifts, dessen Brauerin Zwratka war, in ihr Bewußtsein. Sie erlebt jetzt bewußt die Taten, zu denen sie ohnehin bestimmt war. Zwratkas Worte sind deshalb nur eine weitere Bestätigung dieses Sachverhalts.

II.

Die Hektik der Ereignisse, das sich-Überschlagen der Angriffe auf Libussa und ihre Herrschaft sind die Folgen von Libussas Schritt in den Bereich der irdischen Unzulänglichkeit. Aus ihrem Wissen um die Notwendigkeit und das Wagnis dieses Schrittes kommt ihre Wehmut beim Abschied von den Schwestern.

Wenn Libussa jetzt am Gerichtstag ihre Schwester Kascha vor allen kommenden Auseinandersetzungen in die Arme schließen will, dann muß diese Umarmung als Sehnsucht nach Fortbestand des verlorenen Lebensbereichs verstanden werden. Kaschas körperliche Nähe ist gleichsam die reale Versicherung für die bleibende Existenz der gemeinsamen Lebenshaltung. Die gleichzeitig erklingende Musik vertieft die Bedeutung dieser Begegnung. Daß Kaschas Daseinsbereich jedoch für Libussa

nicht mehr heil sein kann, läßt das wilde Gebaren des Klägers Rozhon bereits befürchten. Wrsch und Domaslaus erfüllen weiterhin die ihnen auferlegte Intrigantenrolle, indem sie die feindlichen Absichten Rozhons unterstützen:

"Domaslaus.

Den Stolz der Krieger müssen wir erregen,
Daß Weiberherrschaft ihnen schimpflich sey. /.../
Wrschowetz.

Kömmt Rozhon heut mit Sławosch vor die Schranken, /.../
Dann wird der Stuhl der Jungfrau heut schon wanken." (S.118)
Trotz ihrer neu erworbenen Vertrautenrolle müssen sie das vom "Geschick" befohlene verderbenbringende Geschäft, die unheilvolle Bedrohung des Herrschergeschlechts, weitertreiben. Außerdem bewirkt dieses Anwachsen der männlichen Aktivitäten gleichzeitig ein Anwachsen der Gefahr für die weibliche Seite. Nicht von ungefähr rät der "weise" Drzewoslaus, "Ältester im Lande" (S. 18), Libussa zu einer männlichen Leibwache:

"Erwähl' aus edlen Männern dir zur Seite
Die Wache nun." (S. 122)

Doch Libussa hält immer noch - bestärkt durch die Begegnung mit ihrer Schwester? - an der von ihr gewählten Regierungsform fest. Ihr offizieller Einwand, ein solches Verhalten müsse ihren Mägden gegenüber, denen sie doch Leben und Freiheit verdanke¹⁾, als Undankbarkeit erscheinen, kann als Scheinargument für die zuhörenden Männer gewertet werden. Ihre ausführenden Worte, die diesen Entschluß bekräftigen: "Euch Mägdelein dank' ich Freiheit, Ehre, Leben, Und ich will eurem Leben Freiheit geben, Und eurer Freiheit Ehre, daß sich mehre Die Freiheit euch, die Ehre, und das Leben" (S. 123) kommen dem wahren Grund ihrer Ablehnung wohl näher. Die Annahme einer männlichen Leibwache würde ihrer bisherigen Lebensauffassung widersprechen und eine weitere Einschränkung ihrer ohnehin gefährdeten Freiheit bedeuten. Ihre eigene Freiheit ist jedoch die unerläßliche Bedingung, mit der

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 122f.

die Freiheit der ihr anvertrauten Menschen gewährleistet ist. Auch die Ablehnung der männlichen Leibwache und die Bevorzugung der Mägde¹⁾ leitet sich aus der im Drama durchgehend gestalteten Auffassung ab, im Weiblichen repräsentiere sich ursprünglich die Nähe zu den Göttern und die an den Mythos gebundene götterähnliche Freiheit.

Die sich anschließende Gerichtsszene zeigt erneut, wie sehr sich Libussa diesem Bereich des Göttlichen verbunden weiß. Ihre Rechtsprechung ist "ahmende Gebärde" (S. 140), die sich nur dem "göttlichen Gesetz" (S. 140) unterordnen läßt.

"Es ist ein Recht der Ewigen gegründet,
Kein ird'scher Richter hat es je ergründet." (S. 127)

Dieses Wort kann als Verpflichtung, unter der Libussa die Rechtsprechung handhabt, verstanden werden.

Rozhon wird schließlich nicht wegen seines ungebärdigen Verhaltens vor Gericht verurteilt, sondern weil er den Baum, an dessen "Gipfel sich das Geschick knüpft" (S. 133), die Eiche, nicht ehrte²⁾.

Das ungestüme Aufbegehren Rozhons ist die männliche Gegenbewegung zu Stratkas vorangegangener Ekstase. Zwei Extreme stehen sich fortan gegenüber. In Stratkas Ausbruch kündigte sich absoluter Männerhaß an, die hämische Haßtirade Rozhons richtet sich ausschließlich gegen "das Weib":

"In's Bad, ihr Männer, mit dem Weiberkönig!
Beim Peron! steht ein Weib, so weiß sie wenig,
Und liegt, wie diese hier, sie gar auf Kissen,
So mag sie gar nichts, als nur eines wissen,
Ihr Recht zu fordern, eh', als Recht zu geben." (S. 135)

Diese wilde Schimpferei Rozhons umreißt das eine Extrem: Irdische Beschränktheit, die nur die profane Einordnung des Weiblichen ohne Beziehung auf eine übergeordnete Idee erlaubt; Stratkas Verhalten macht das weibliche Extrem sichtbar: Absolute Freiheit, die sich nicht mehr der kausalen Naturgesetzlichkeit unterordnen will. Erst in diesem Exzeß wird das Weibliche zum Widernatürlichen.

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 124

2) Vgl. S. 58 f. dieser Arbeit

Beide Extreme, sowohl des Männlichen als auch des Weiblichen, stehen im krassen Gegensatz zur Lebensauffassung Libussas. Für sie ist das irdische Leben ohne den Abglanz des Göttlichen undenkbar, andererseits muß aber auch die göttliche Freiheit, die sie im Weiblichen verwirklicht sehen will, als eine Daseinsform gesehen werden, die nur innerhalb der Naturgesetze bestehen darf. In den Ausbrüchen Stratkas und Rozhons kündigen sich daher Gegensatzpositionen an, die unvereinbar miteinander sind und gerade durch diese Gegensätzlichkeit das Reich Libussas zu zerbrechen drohen. Der Ruf Rozhons:

"Uns fehlt ein Richter und ein männlich Recht,
Mein Volk wärd einer Weiberzunge Knecht"¹⁾ (S. 136),
mit dem folgerichtig seine Schmäherei enden muß, nennt den sich anbahnenden Konflikt deutlich genug.

Eine versöhnende, d.h. harmonisierende Aufhebung dieser Gegensätze könnte die Verbindung Kascha - Biwog sein. Das Trügerische dieser Hoffnung geht jedoch schon aus Scharkas Ausruf:

"O welch ein Riesenmann an Muth und Stärke!" (S. 137),
der sich auf Biwog bezieht, hervor. Wieder hat ein Mitglied aus Libussas Schar Grund, einer vergeblichen Liebe nachzuhängen. Kascha gibt Biwog ihre Hand, weil sie ihn bereits im Traum als den zukünftigen Ehemann gesehen hat. Der Speer, den sie ihm einst schenkte, ist jetzt zwar Zeichen seiner Stärke, aber auch Zeichen seines Auserwähltseins.

"Kascha.

Du wähltest mich, du bist mir auserwählt,

- 1) Brechlers Feststellung (S. XLIII): "Er (Rozhon) schmäht die Frauenherrschaft und bringt es Libussa zum erstenmale zum Bewußtsein, daß sie als Frau dem Volke nicht so völlig zur Herrschgewalt berechtigt erscheine, wie ein Mann" trifft nicht zu. Dieses Bewußtsein Libussas ist nicht neu, ihr ganzes Verhalten, seit dem Beginn der Herrschaft, war von diesem Wissen geprägt. Sie weiß von Anfang an von der Gefahr, die ihrer Regierung droht, allerdings nicht, weil sie "als Frau dem Volke nicht so völlig zur Herrschgewalt berechtigt erscheine", sondern weil das Volk noch nicht reif genug sein kann für ihre Regierungsform.

Der heiße Quell, der dir den Muth gestählt,
Ist nächtlich auch im Traum zu mir geflossen,
Die Götter haben diesen Bund geschlossen!" (S. 138)
Kascha und Biwog folgen also einem Beschluß, ohne auch nur
die Möglichkeit eines Zuwiderhandelns in Betracht zu ziehen.
Wie alle Figuren in diesem Drama entscheiden sie sich nicht,
sondern mit ihnen wird entschieden, oder mit Ricarda Huch:
sie leben nicht, sondern sie werden gelebt¹⁾.
Gleichzeitig ist dieser Beschluß ein nachdrückliches Zeichen,
das die Notwendigkeit dieser Verbindung unterstreicht.
Auch für Kascha bedeutet dieser Schritt eine Einbuße der
bisher gelebten Freiheit; sie weiß um diese Notwendigkeit
und um die weitreichende Bedeutung dieses Schrittes:
"Und wie mich Biwogs Stärke konnte binden,
Mag auch ein Weiser diesen Thron einst finden." (S. 138)
Dennoch beinhaltet diese Formulierung nicht die Forderung
nach einer sofortigen Heirat Libussas, es heißt ausdrücklich
"einst". Die Umstehenden mißverstehen diese Anspielung mög-
licherweise absichtlich, denn was sie bei Rozhons Gezeter
nicht wagten, ist jetzt die Folge, der Ruf:
"Wir wollen einen Herrn" (S. 138).

Libussa muß "schmerzlich dieses Tages Schmach" (S. 139)
fühlen. Ihre Entgegnung:
"Den Himmelsgöttern sey es heimgestellt,
Dem Mann im Monde bin ich unterthan,
Und geben sie mir ihn, ich nehm' ihn an." (S. 139)
sucht noch einmal Zuflucht im Kosmischen, bei den Göttern,
dennoch helfen diese Worte nur, ihr bevorstehendes "Schick-
sal" besiegeln. Primislaus wird schon am nächsten Tag die
Rolle des "Mann im Monde"²⁾, nämlich die des Hirten Kotar,
spielen und Libussa vor dem Überfall Rozhons und seiner
Knechte retten. Primislaus ist der zukünftige Mann Libussas.
Daß Libussa jetzt zudem, trotz ihrer vorangegangenen Weiße-
rung, auch nach männlichen Stützen ihres Thrones sich um-
sieht:

1) Vgl. Huch, Ricarda. Die Romantik. A.a.O. S. 554

2) Vgl. "Die Gründung Prags" Anm. 11 und 12, S. 389

"Biwog, Drzewoslaus, und Wrschowitz,
Slawosch, und Domaslaus, stützt mein Gesetz,
Des Thrones Nächste, nenn' ich euch Wladicken" (S. 139)
ist ein weiterer Schritt auf dem Weg, der den Verlust ihrer
Freiheit besiegeln hilft. Wie sehr die sich anbahnenden Er-
eignisse nur als Auswirkung einer einzigen Macht anzusehen
sind, zeigt sich in dem düsteren Zukunftsbild, das Libussa
zum Schluß des II. Akts gibt:
"Ist gleich der Zorn blind, und das Schicksal blind,
Kann doch kein Hälmllein vor ihm sicher stehen!
O liebe dich, mein Volk, und halte Frieden,
Der Nachwelt ist ein hartes Loos beschieden!" (S. 141)

Libussa - Primislaus

Göttliche Freiheit - Irdische Notwendigkeit

I.

Was sich trotz aller Turbulenz der Ereignisse, trotz aller
scheinbaren Inkonsequenz des Geschehens im II. Akt bereits
abzeichnete, ist die Richtungsbestimmtheit des Geschehens.
Weder eine einzelne Tat noch der Zusammenhang aller Taten
läßt sich aus dem Netz der Bezüge lösen. Durch die Hand-
lungsführung zugespitzt und verdichtet verliert die im II.
Akt ausgebreitete Problematik ihren privaten Charakter und
wird, versinnbildlicht in Libussa und Primislaus, zu einer
Auseinandersetzung von göttlicher Freiheit und irdischer
Notwendigkeit.

Es erübrigt sich, diese Konsequenz der Handlungsführung im
einzelnen aufzuzeigen. Sie kann am besten an den Fixpunkten
bestimmt werden, die auf dem Höhepunkt des Aktes, in der
Badeszene, zusammengefaßt werden.

Der Beginn des III. Akts ist zunächst ganz dem Thema Frau
gewidmet. Eine Entwicklung, die sich bereits mit dem wilden
Ausbruch Stratkas einleitete, wird eindringlich ausgeführt.
Wird im II. Akt an der Figur Stratkas verdeutlicht, welche
Gefahren aus einem grenzenlosen Freiheitsgefühl erwachsen,
das sich keiner Ordnung, auch nicht den Gesetzen der Natur,

beugen will, so wird im III. Akt gezeigt, wie diese individuelle Möglichkeit sich zum Symptom der allgemeinen Gefährdung auswachsen kann. Die Haltung der versammelten Mägte ist bestimmt von übersteigertem Freiheitsgefühl, das sich aus der Rückbeziehung zur Natur löst. Ausgangspunkt für diese allgemeinen Anzeichen des Überschwangs, der zum Teil komische Züge trägt, ist Kaschas Hochzeit. Einmal motiviert sie die Unruhe der Heerführerin Scharka, denn diese liebt Biwog, den Mann Kaschas; zum anderen ist die Hochzeitsfeier Ausgangspunkt und indirekter Anlaß für Wlastas Irrgang durch die Nacht, auf dem sie, innerlich zerrissen, zwischen ihrer Aufgabe als Heerführerin und ihrer Aufgabe als Frau schwankt¹⁾.

Alle drei Heerführerinnen, Stratka, Scharka und Wlasta, sind bereits Abhängige, nicht mehr frei. Ihr wilder Freiheitstaumel hat nichts mehr mit der harmonischen Naturverbundenheit Libussas zu tun, er ist vielmehr ein der Natur abgetrotzter Willkürakt, der früher oder später die Bestrafung durch eben diese Natur zur Folge haben muß. Welch abwertendes Urteil die Haltung der drei Heerführerinnen innerhalb

- 1) Vgl. Wlastas Bericht S. 142f. der "Gründung Prags" und Stiasons Bericht derselben Begebenheit auf S. 362f. Auffallend wiederum, daß Wlastas Schwäche sich am Siegestein der Mägte, sinnbildlicher Ausdruck ihrer Stärke, zeigen muß. Bis zu dem Satz:
"Und krähen stürzte aus dem Feuerhaine
Mir in das Haar ein kühner rother Hahn" (S. 143)
war von ihrer Aufgabe als Heerführerin die Rede. Die übertragene Schilderung des Mädekrieges, dessen Anführerin Wlasta sein wird, war vorangegangen. Das schaurige Ende dieses Krieges war in der Aussage:
"Und hier an unserm Siegesmal die Steine,
Sie waren Schädel, grinzten wild mich an" (S. 143)
enthalten. Mit dem Auftreten des "kühnen roten Hahns" ist Stiason, ein männlicher Krieger, gemeint, dessen tatsächlicher gegenwärtiger Auftritt der angedeuteten zukünftigen Niederlage der Mägte noch die persönliche Niederlage Wlastas zufügt. Nur die mit Liebesgift getränkte Wunde ließ Wlasta zur Unterlegenen des Mannes werden:
"Und als ich mit ihm rang, zerriß der Wahn, /.../
Ich fühlte Nässe, die zur Brust mir rann, /.../
Warm war die Fluth, und als ich mich besann,
Fühlt wankend ich, daß hier bei diesem Ringe
Der Wunde Blutstrom aufgerissen springe." (S. 143)

des Dramenganzen erfährt, läßt sich, trotz aller Karikierung des Frauenbundes, an der zutreffenden Äußerung Wrschs able=sen:

"Läg' nicht Libussens Seele an euch krank" (S. 161).

Was in der Gestalt Libussas harmonisch angelegt und verwirklicht ist, wird in dem Unvermögen ihrer Mägde zur krankhaften Übersteigerung. Bezugspunkt dieser Maßstäbe muß Kaschas Hochzeit bleiben. Mit Kaschas Hinwendung zum Irdischen, die ihre Verbindung zu Biwog bedeutet, wird bereits augenfällig dokumentiert, daß der Bereich der Geschichte andere Gesetze kennt als der Bereich des Mythos. Geschichte spielt sich im Bereich des Menschlichen ab, der Mythos hingegen ist nur in Verbindung mit dem Göttlichen zu denken.

Aus den Gesprächen der Mägde geht hervor, daß sie dem Anspruch der göttlichen Freiheit nicht gewachsen sind, denn sie lieben Männer. Männer waren es aber, die in den Bereich der Geschichte einführen. In ihrer Zuneigung zum Mann bekennen die Mägde ungewollt sich selbst zur Geschichte und der mit ihr verbundenen Erdschwere. Der Versuch, unter diesen Bedingungen auszubrechen, um erneut ein Leben in Freiheit zu führen, ist ein Willkürakt, der nichts mit Freiheit zu tun hat, der keine Legitimation haben kann und scheitern muß. Der Erneuerung der mythischen Vergangenheit wird vorerst im Bereich der Geschichte Einhalt geboten. Die Kraft der Mägde, die sich noch einmal sammeln will, ist von vornherein unterlegen. Sichtbares Zeichen der sich anbahnenden Niederlage ist die abrupte Unterbrechung des turbulenten Freiheitstaumels der Mägde durch die Rückkehr des siegreichen Männerheers.

Die letzten bekräftigenden Worte des Mägde sind verlungen:

"Scharka. Es ist der Eid gesprochen,
Und auf das Schild wir pochen,
Im Harnisch ist das Weib,
Der Mann seh', wo er bleib'!"

Chor. Huihussa, huihussa!

Die Mägdlein der Libussa!" (S. 160)

Wie sehr diese Beschwörungen im Reich der Illusion beheimatet

tet sind, zeigt die sich anschließende Regiebemerkung: "Sie beginnen einen kriegerischen Tanz um den Siegesstein, werden aber in den ersten Tacten durch das Kriegslied und das Heerhorn der Männer unterbrochen" (S.160). Anders ausgedrückt: Die Priorität fällt den Männern zu.

Den folgenden Streitereien zwischen Männern und Frauen, in deren Verlauf die Frauen ihren Willen durchsetzen können, kommt nur die Bedeutung einer Scheinauseinandersetzung zu, die den wirklichen Aussagewert dieser Begegnung überdeckt. Aussagekräftig und für den Verlauf des Geschehens von Bedeutung sind dagegen zwei Begebenheiten am Rande dieser Gegenüberstellung. Einmal ist es die Begegnung Stratkas mit Wrschowetz, die ihrer Schmach noch den Beweis ihrer Unterlegenheit im Kampfe hinzufügt¹⁾. Zum zweiten ist es die Begegnung Wlasta - Stiason, dem sie im nächstlichen Kampf unterlegen war. Ihr Blut an seinem Helmbusch muß sie sowohl an ihre Niederlage als auch an ihre Wunde, die sie noch schwächt, erinnern²⁾.

Der Ausgang dieser offenkundig feindseligen Begegnung zwischen Männern und Frauen scheint zwar die gefeierte Überlegenheit der Frauen zu bestätigen, hat jedoch unter Berücksichtigung dieser beiden angeführten Begegnungen nur äußerliche Bedeutung. Die innere Schwäche der Mägde wird noch einmal überdeckt, trägt aber durch die Niederlage der beiden Heerführerinnen schon die Zeichen des kommenden Untergangs. Der Anspruch des Männlichen und damit der Anspruch der Geschichte beginnt nachdrücklich seine Rechte zu fordern.

-
- 1) Wrschowetz wirft ihr das Haupt Moribuds vor die Füße (S. 164). Moribud sollte im Namen Stratkas die ihr zugefügte Demütigung rächen. Vgl. S. 94:

"Stratka. ...

Doch mußt du noch der Magd verpflichtet bleiben,
Bis du den Wrsch erschlagen in dem Feld;
Denn seine Zunge ist dein Lösegeld."

- 2) "Wlasta.

Hast du gesehn an seinem Busch mein Blut?
Er war's, der Nachts im Traume mich gestört,
Die blut'ge Feder hat mich so empört,
Ich kenn' ihn, Stiason aus Hesky's Stamm,
Dem rothen Hahn schwillt gegen mich der Kamm." (S.165f.)
Vgl. dazu auch S. 142 f. u. S. 362f.

II.

Wie sehr sich diese neue Zeit zu regen beginnt, wird mit dem nachfolgenden Auftritt des Primislaus bekundet. Zum ersten Mal ist die Gelegenheit gegeben, Primislaus, der zukünftige Gatte Libussas, über einen längeren Zeitraum hinweg zu beobachten. Er erweist sich als fest in sich ruhender Mann, der sich den Blick für die Realitäten nicht trüben läßt. Aus seiner ersten Frage: "Nahm froh Libussa Theil an Kascha's Glück?" (S. 167) läßt sich sowohl persönliches Interesse als auch das Wissen um eine Parallelentwicklung zu Kaschas Hochzeit, an der sowohl er als auch Libussa beteiligt sein werden, entnehmen. Im geheimen mögen darin auch seine festen Ansichten über Aufgabe und Wesen der Frau, die er später kund tun wird¹⁾, bereits enthalten sein.

Im Vergleich zu den vorangegangenen, mit Emotionen überladenen Massenszenen, überwiegend von weiblicher Seite ausgelöst, jedoch ohne den männlichen Kontrahenten nicht zu denken, muß der Auftritt eines Einzelnen und ganz besonders der des Primislaus Klarheit und Ausgeglichenheit bewirken. Klarheit und Ausgeglichenheit sind Merkmale, wie sie ebenfalls einem Auftritt Libussas beigegeben sein könnten und doch müssen sie in bezug auf Primislaus andere, ja gegenteilige Bedeutung haben.

Kann man Libussa klar, besinnungsvoll und gesammelt nennen, so beruht dies hauptsächlich in ihrer seherischen Gabe und in ihren Träumen, deren Anspruch sie sich unterwirft. Diese Übernatürlichen Fähigkeiten fehlen Primislaus. Er sagt ausdrücklich: "Ich lieb' den Traum nicht, eines Kinds Gespenst" (S. 175).

Für ihn gibt es keine Traumaugenblicke, keine vorausdeutenden Blicke in die Zukunft, für Primislaus sind Raum und Zeit immer präsent. Der Raum ist immer der der augenblicklichen Situation, die Zeit immer die der Gegenwart; mit anderen Worten: Primislaus ist immer "da", er ist stets der Wirklichkeit verhaftet. Gilt sein Blick einmal der Zukunft, dann ist es der nüchterne Verstand, der aus den bestehenden Ver-

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 174

hältnissen ein Bild des Kommenden abzuleiten weiß. Das zeigt seine Antwort auf Slawoschs Bericht über das wilde Treiben der Mägde:

"Aus diesen Dirnen ohne Scheu und Zucht

Erwächst noch einst dem Lande blut'ge Frucht,

Denn ihre Art erkenn' ich an der Blüthe" (S. 169).

Kommt Libussas Erkenntnis nie aus ihr selbst, sondern aus der unbewußten Teilhabe an überirdischen Strömungen, so ist Primislaus selbst der Erkennende. Es heißt ausdrücklich:

"... ihre Art erkenn' ich ...", eine Aussage, die Libussa niemals machen könnte. Primislaus ist der seiner selbst Bewußte, der, wie Libussa auf der weiblichen, sich als Repräsentant, als maßvolle Mitte für die männliche Seite anbietet. Er ist im Gegensatz zu Libussa, die den Anspruch des Göttlichen vertritt, Repräsentant des Irdischen und damit auch gleichzeitig Ausdruck irdischer Begrenztheit. Diese zeigt sich, wenn er auf das recht eindeutige Liebesgeständnis Wlastas, das ihm gilt, völlig ahnungslos reagiert¹⁾.

Seine vorangehenden Äußerungen über die Aufgaben der Frau, dem irdischen Selbstverständnis entstammend, entsprechen dem Wesen der Mägde, auch wenn sie selbst es nicht wahrhaben wollen. Sie können dem hohen Anspruch Libussas nicht genügen, die Macht der Geschichte, das Irdische, hat sie bereits fest in ihren Fesseln.

Primislaus sagt zu Wlasta:

"Gepanzert trottest du dem schönen Ziel,

Zu dem Natur dich weislich hat erschaffen;

1) "Primislaus.

Verschmähte dich ein Mann, den nennt' ich stolz.

Wlasta (aufbrausend.)

Und ich, ich schlug' ihn todt, und nennt ihn todt.

Primislaus.

So liebst du glücklich! klagest ohne Noth? /.../

Wlasta.

Ich habe Noth um meinen Stolz gelitten,

Ich habe gegen mein Gefühl gestritten,

Als Magd, als Kriegerinn mich ihm geneigt,

Die Krieger-, Liebeswunde ihm gezeigt.

Primislaus.

Und er, was sagte er?

Wlasta.

Er fragte!" (S. 177)

Entwaffnet bist du heil'ger Triebe Spiel,
In dir regt des Geschlechts Bestimmung sich." (S. 173f.)

Dagegen stehen die Worte Libussas:

"Ihr seyd durch meine Wahl das, was ihr seyd,
Frei sey ihr, meiner Freiheit frei zu dienen;

...

O Freiheit, hoch erkauft!

Ein fester Panzer bleibt mir, der mich schützt" (S. 188f.).
Für Libussa ist der Panzer das notgedrungen akzeptierte Mittel, um die Freiheit zu schützen, um sie zu verteidigen.
Für Primislaus ist er ein ungebührlicher Wall, der das wahre Wesen der Mägde verbirgt:

"Du bist ein Mägdlein, Ehre sey dein Gut,
Und deine einz'ge Waffe fromme Zucht,
Der milde Mond regiere nur dein Blut,
Dein zücht'ger Leib trag' zücht'ger Liebe Frucht.
Dein Busen, der sich frei zu Tage hebt,
Zeigt, wie dein Herz in milder Fülle bebt,
Und fessellos jauchzt deiner Schönheit Welle:
Ich bin des Lebens Schwelle, Lebens Quelle" (S. 174).

Sein harmloser Eifer muß ihn, unbeabsichtigt zwar, denn er lebt nur seinen Anlagen gemäß, in direkten Gegensatz zu Libussa bringen. Er ist auch im dramatischen Gefüge das, was Zkratka nicht sein konnte, der Gegenpol zu Libussa.

Wie sehr er auch in seiner Eigenschaft als Pflüger und Bauer diesem Grundschema der Handlungsführung gehorcht, zeigt sich in seinem Geschenk an Libussa, dem "königlichen" Apfel aus eigener Ernte. Er bekennt sich mit diesem Geschenk ausdrücklich, als Repräsentant des neuen Zeitabschnitts, zur Geschichte, die begann, nachdem die slavischen Männer mit ihrem Beilschlag der Fruchtgöttin Siwa den Weg ebneten. Die entsprechende Stelle im Bericht Tetkas über die glückliche Ursprungszeit des Menschengeschlechts lautet:

"O kurzer Traum! Schon rings erbebt der Wald,
Der Siwa goldnen Wagen bahnen Wege
Die slav'schen Männer; hell das Beil erschallt" (S. 47).

Wlasta sagt bei ihrer Übergabe des Apfels an Libussa:

"Den Pflüger, dem ich heute früh begegnet,
Hat Siwa mit dem Apfel hier gesegnet" (S. 187).

Der Bauer Primislaus hat durch seine Arbeit, durch seine Aktivität der Natur einen Ertrag, seine Ernte, entlockt. Er wartet nicht passiv wie Libussa, daß die Natur sich ihm eröffne, er stellt sich fordernd vor sie und zwingt sie, ihm dienlich zu sein.

Das sind Gegensätze, wie sie auch nicht offener im Kampf zwischen Männern und Frauen auftreten könnten; Gegensätze, die jedoch ebenso wie in einem Kampf nach Ausgleich verlangen.

Wenn an dieser Stelle (S. 180) eine Disputation über christliche Lehre und Anschauung mit dem längst wieder vergessenen Pachta eingeschaltet wird, dann ist das möglicherweise als indirekter Hinweis aufzufassen, im Christentum die allein noch mögliche Lösung unweigerlich nahender Konflikte zu sehen. Wenigstens der Idee nach wäre das Christentum ein Weg, der diese Gegensätze versöhnen könnte. Für eine fundierte Aussage darüber ist allerdings dieser Ansatz, der hier mehr "Episode" als "Gipfel"¹⁾ der Handlung bleibt, zu schmal.

III.

Mit Libussas Auftritt, dem ersten in diesem Akt (S. 180), scheinen noch einmal die sich häufenden irdischen Unzulänglichkeiten beseitigt, sie werden zu Nebensächlichkeiten. Als der voraufgegangene Streit zwischen Mägden und Männern erneut aufflammt mit der Weigerung der verwundeten Krieger, sich von den Mägden pflegen zu lassen, kann Libussa beschwichtigend sagen:

"Gebt kleinen Streit um meinethwillen auf!" (S. 190)

Andererseits werden scheinbar kleine irdische Angelegenheiten, wenn Libussa sie sieht, in ihre richtigen größeren Zusammenhänge gerückt. So wird Wlastas aufkeimende Gegner=

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 384

schaft zu Libussa bei der widerwilligen Apfelübergabe durch Libussas Reaktion noch einmal zurückgedämmt, denn Libussa gebraucht bei der Annahme des Apfels zu Wlastas Erstaunen dieselben Worte, die vorher Primislaus aussprach¹⁾. Unschwer läßt sich in diesem Wortwechsel Libussas Wissen um die unweigerlich nahende Veränderung ablesen.

Beschleunigung verbürgt Wlastas erneuter Gesinnungswandel, der sie zu ihrer eigentlichen Rolle, der Gegenspielerin, zurückführt. Äußerer Anlaß ist Libussas angeblich schnöde Weitergabe des Apfels an Domaslaus und Wrsch.

"Wlasta.

Den theuren Apfel gab sie hin zum Hohn,

Ich hätte ihr um dieses Apfels Lohn

Den Bart geholet von des Etzels Kinn." (S. 191)

Ihr Zornesausbruch zeigt sie als die sich ihrer selbst bewußte hinterlistige Gegnerin Libussas:

"Um Primislaus ist mir kein Preis zu hoch,

Libussa nicht, ja selbst die Götter nicht.

Sind ganz die Mägdlein erst mir zugethan,

So steige ich zum Stuhle Chechs hinan." (S. 192)

Auch hier wieder ein deutliches Zeichen, daß die Mägdle der Bahn der Götter bereits entwichen sind.

Die folgenden Äußerungen Wlastas entsprechen ganz der sie jetzt voll ausfüllenden Intrigantenrolle:

"Elende Männer, eitel, ehrvergessen,

Durch ewigen Besitz seyd ihr besessen.

Entartet der Natur, Herrn ird'scher Güter,

Nicht kennend göttlicher Begierde Sporn,

Sind sie erkünstelten Besitzes Hüter" (S. 193).

Diese Worte sind rhetorische Köder für Libussa, deren Treue

1) "Wlasta.

Du solltest zum Wladicken ihn erheben.

Libussa.

Was ihm gebührt, das wird er auch erleben!

Wlasta.

Auch dieß sein Wort!

Libussa.

So fällt vom Stamm nicht weit
Die Frucht, ich lese dunkel in der Zeit." (S. 187)

zum Frauenbund auf diese Weise von Wlasta erkundet werden will; es ist eine Gesinnungstreue, die Wlasta schon längst nicht mehr hat. Libussas Antwort, die Wlasta zufriedenstellen müßte:

"Ich bin ein Weib,

Ich fühle, daß ich's bin; doch wird mein Leib

Es ewig diesen Elenden verschweigen,

Der Sterne Willen nur muß er sich neigen" (S. 193),

wird bezeichnenderweise nichts an Wlastas verräterischen Plänen ändern, kann es nicht. Nur den kosmischen Zusammenhängen weiß Libussa sich untertan, nur ihnen wird sie sich beugen. Noch einmal gibt sie zu verstehen, wie sehr sie sich der Idee eines von Göttern geleiteten Staates verpflichtet fühlt, der durch sie verwirklicht werden könnte. Kurz vor ihrem Sturz sind es tragische Worte:

"Es steht das Weib am Born des ew'gen Lebens,

Den Staat aus Quellen der Natur zu tränken;

Die Götter geben gern mit unsern Händen." (S. 193)

Die folgenden Zeilen muten wie eine ironische Vorwegnahme der kommenden Ereignisse an:

"Gehören nimmer wir doch ganz dem Mann,

Der, allen Göttern bundesbrüchig, thront,

Der freie Knecht, der knechtische Tyrann,

Der süße Lust mit bitterer Last belohnt,

Und in der selbstgeschaffnen Rechte Bahn,

Fern der Natur, im Eigensinne wohnt.

Dem Ew'gen fremd, dem Zeitwahn unterthan,

Füllt Streit und Neid des Widerwärt'gen Bahn." (S. 193f.)

Hier sind die gesamten Eigenschaften des Mannes, die den Sturz Libussas bewirken und sehr bald den entscheidenden Stoß bewirken werden, aufgezählt: allen Göttern bundesbrüchig, wähnt er sich frei, daher der "freie Knecht", das ist gleichbedeutend mit "knechtischem Tyrann". Selbst schafft er die Gesetze "fern der Natur", ist allein "dem Zeitwahn untertan" und füllt das Leben mit Streit und Neid. Keine Warnung, eher die Kopie eines festgesetzten Planes, den es noch zu erfüllen gilt, enthalten diese Worte.

Wichtig, weil aufschlußreich für das Folgende, ist der Schluß des Dialogs Wlasta - Libussa. Mit Beziehung auf die vorangegangene Charakteristik des Mannes veranschaulicht er beispielhaft die klaffenden Gegensätze zwischen Mann und Frau, zwischen Primislaus und Libussa, zwischen neuem und altem Machtanspruch. Es geht zunächst um Primislaus:

"Libussa (ernst.) Der Nachruhm wird ihn nennen.

Wlasta. Wie meinst du das?

Libussa. Libussa kann nicht meinen.

Ich fühle es, ich muß es so bekennen,

Ich sage es, es ist durch mich gesagt

Man sagt es mir, ich hab' nicht d 'rum gefragt,

Den Göttern sey mein Leid darum geklagt!

Frag' ihn, ob er den Apfel nicht erhielt.

Wlasta. Die Götter haben jetzt mit dir gespielt.

Libussa. Die Jungfrau ist ein Spielwerk sel'ger Götter.

Wlasta. Unschuld'ges Spielwerk, sel'ge kind'sche Götter!

Libussa. O frevle nicht, sie möchten zornig werden!

Wlasta. Und würfen dann das Spielwerk an die Erden.

Libussa. Und es zerbräche, und es wär ein Weib!

Wlasta. Ihr Götter, zürnt Libussen nicht, zürnt mir!

Libussa. Zerbrechlich ist des Schicksals Zeitvertraib,

Es spielet so mit mir, gleich wie mit dir!" (S. 195f.)

Als Libussa Wlasta bittet, Primislaus nach dem Erhalt des Apfels zu fragen, kann Wlasta folgerichtig schließen, daß die Götter mit Libussa gespielt haben müssen, denn sonst hätten sie ihr selbst die erbetene Antwort gegeben. Der Scherz wird zum Wortspiel bei ernstgemeinter Aussage: die Jungfrau als Spielwerk seliger Götter. Anders gesagt: Die Jungfrau ist nur in der Verbindung zu den Göttern zu denken. Der Verlust dieser göttlichen Nähe aber macht aus der Jungfrau das Weib: das sagt das Bild vom zerbrochenen Spielwerk, eine Aussage, die an entscheidender Stelle noch variiert wird. Für Wlasta bedeutet sie im Augenblick die spontane Erkenntnis ihrer Verlorenheit, denn seit ihrer Liebe zu Primislaus, genauer: seit ihrer Pfeilwunde ist sie

in diesem Sinne bereits Weib und damit den Händen der Götter entfallen. Aus Libussas weiteren Worten geht hervor, daß auch sie nur eine Spielfigur in diesem Spiel ist. Sie nennt den wahren Drahtzieher dieses Spiels: das Schicksal.

IV.

Wie Stratkas Ausbruch die maßlose Selbstübersteigerung der anderen Mägde nach sich zog, so hat auch das wilde Gezeter des Rozhon entsprechende Auswirkungen auf der männlichen Seite. Wie Libussa mäßigende Kraft des Frauenbundes, so ist Primislaus Repräsentant, die maßvolle Mitte, auf männlicher Seite. Seine einschränkenden Worte: "Noch herrscht auf dem Sammelplatz der Frieden" (S. 197) lassen aber eine Störung erwarten. Sie meldet sich mit kriegertischem Ton an: "Man hört der Männer Heerhorn in der Ferne" (S. 197).

Im Verlauf der sich anschließenden turbulenten Männerversammlung kommt es zwangsläufig zur Verschwörung gegen Libussa, die, durch aufrührerische Reden getrieben, selbst durch den mäßigenden Einfluß Primislaus' nicht aufgehalten werden kann. Sätze wie:

"Die Götter lassen sie im Stolz erblinden,

Und als des Himmels einziges Gestirne

Vergöttert sich wohl selbst die tolle Dirne" (S. 204)

zeigen die völlige Verkennung der Haltung Libussas und machen die Ankläger zu öffentlichen Bekennern irdischer Be dingtheit. Diese Entwicklung kann nicht aufgehalten werden, sie gipfelt in dem beschwörenden Verlangen nach einem männlichen Herrscher, was dem Wunsch der Versammelten nach endgültiger Besiegelung der irdischen Verhältnisse entspricht:

"Sie wähle einen Fürsten einen Mann,

Der sie, und ihre Dirnen bänd'gen kann." (S. 214)

"Fort, fort! sie wähle selbst, sey's wer es sey,

Ein Mann nur mach' uns von den Dirnen frei." (S. 217)

Dieser paradoxe Ruf nach Freiheit, der im Grunde genau das Gegenteil meint, zeigt noch einmal die irdische Beschränktheit der Versammelten, die nur die Verkehrung der tieferen Zusammenhänge erkennen können.

V.

Die nachfolgende Badszene, für die Taeschler eigens ein Kapitel reserviert, stellt zweifellos den Höhepunkt des Dramas dar. Taeschlers Anfangsthese: "sie (die Szene) bildet den Uebergang von Libussas jungfräulicher Herrschaft zur Regierung des Mannes"¹⁾ kann zugestimmt werden. Dagegen ist seiner Beschreibung des Eingangsrituals zu widersprechen. Sie beginnt wie folgt: "Es waltet die Dämmerstunde eines Frühlingsabends: Des Frühlings Duft ist süß, die Lüfte labend." Mit diesem ersten Satz der Szene wird leise die Saite angeschlagen, die den Stimmungszauber der waltenden Stunde verbreitet, selbst über die Geschäftigkeit der Mägde, die die Zutaten zum Bade herbeibringen. Es sind vor allem Kräuter mit magischer Wirkung. Eine der Mägde fragt: "Ist krank Libusse?", und Kascha (es muß Scharka heißen) antwortet: "Nein, doch ist von Schwermut der Himmel ihrer Seele schwarz bedeckt." Wieder wird die Zaubersaite der Stimmung berührt, aber in tieferer Lage: es ist der Ton des schweren Herzens, der erklingt. Dann fahren die Mägde fort in ihrem Geschäft, sie nennen die Kräuter und deren magische Eigenschaften: "Budeslawka.

Und rings um's Bad streu' ich den Farrensamem.

Stratka.

Und gegen was?

Budeslawka.

Gen ihrer Seele Wehmut."

Zum dritten Mal wird der Grundton der süßen Schwere leicht angeschlagen, ..."²⁾. Soweit Taeschler. Es soll hier nicht einer rationalistischen Auffassung vom Text das Wort geredet werden, die den Stimmungszauber zu kurz kommen ließe. Natürlich sind Frühling, Dämmerstunde und Bad entscheidende Merkmale, jedoch nur, wenn sie nicht isoliert vom Dramenganzen betrachtet und nicht ausschließlich für eine verschwommen allgemeine Stimmungspoesie genommen werden. Bereits in den ersten beiden Sätzen sind diese drei Zeichen: Frühling, Dämmerstunde, Bad, gesetzt:

1) Taeschler, Hans. Die Gründung Prags. Eine Interpretation des historisch-romantischen Dramas. Diss. Zürich 1951. S.60

2) Ebd.

"Scharka.

Des Frühlings Duft ist süß, die Lüfte labend.

Stratka.

Libussens erstes Bad, ein schöner Abend!" (S. 218)

Sieht man diese Sätze im Zusammenhang der bisherigen Entwicklung, dann tragen sie geradezu signalhaften Charakter. Zum ersten Mal wieder seit dem I. Akt wird der Frühling ausdrücklich genannt, dort als Möglichkeit, die Verbindung zum verlorengegangenen Ursprung wiederherzustellen, hier im Zusammenhang mit dem Bad Libussas. Da der Quell, das Wasser Bild des Urgrunds, der Ursprünglichkeit ist¹⁾, drücken beide Zeichen eine intensivizierte Hinwendung zum Ursprung aus. Das dritte Zeichen, die Abenddämmerung - es ist keine Morgendämmerung! - könnte schon an dieser Stelle als unheilverkündende Ergänzung, die Libussas letztes Eintauchen in den Ursprung anzeigt, gewertet werden. Das läßt sich bereits nach den ersten beiden Sätzen sagen und scheint von Taeschler übersehen zu sein.

Es ist auch unzutreffend, wenn er den Kräutern eine magische Wirkung auf das Geschehen zuschreibt. Es wurde bereits darauf gelegt, daß Libussa nie aktiv in das Naturgeschehen eingreift, sondern stets passiv den Weisungen der Natur sich unterwirft. Bewußte Kunstgriffe mit diesen Dingen sind der Zauberin Zwartka vorbehalten, Machenschaften und Wirkungen, denen sich Libussa stets verweigert. Nur die Mägde Budeslawka, Dobromila und Klimbogna sammeln die Kräuter; es sind die Zwartka entlaufenen Zauberschülerinnen, die ihre Schule noch nicht vergessen haben. Als Budeslawka - nach den turbulenten Ereignissen dieser Szene - die heilsame Wirkung dieser Kräuter herausstellt:

"Budeslawka.

Sieh, den Farrensaamen

Streut' ich um's Bad. Auf Helmwurz standest du,

Und tratest auf den mächt'gen Frauenschuh,

1) Auch Penthesilea benetzt sich nach ihrer unheilvollen Begegnung mit Achill mit Wasser, hier als unbewußt vergewissernde Geste dem von ihr verratenen Ursprung gegenüber.

Die starken Geister dir zu Hülfe kamen" (S. 229),
sagt Libussa ausdrücklich:
"Dem Monde dank' ich lieber. Scharka, singe
Des Liedes End', daß ihm mein Dank erklinge" (S. 229).

Hier sind keine individuellen Kräfte am Werk, wie sie magischen Wirkungen zu Grunde liegen würden, sondern hier spielen kosmische Mächte die ausschlaggebende Rolle.

Libussas erste Worte:

"Bielbog¹⁾, der lichte Sonnenführer, senket
Am Berg hinab das schimmernde Gefieder.
Zur Bahn Triglawa²⁾ schon das Nachtroß lenket,
Die Schattenmähne wallt zum Thal hernieder" (S. 219),
machen ihre Aufnahmebereitschaft für kosmische Wirkungen deutlich. Wenngleich Wlastas Antwort nicht ihren eigentlichen Absichten entspricht - sie ist inzwischen die bewußte Ver-
räterin - spiegelt sie doch den wahren Sachverhalt:

"Die Göttliche, die nur den Göttern gleicht,
Mit Bielbog nun zugleich zum Bade steigt" (S. 220).
Das "Tun" Libussas, "die nur den Göttern gleicht", ist eins mit dem des Kosmos. Wie sie Bielbog, dem Sonnengott gleicht, gleicht sie Triglawa, der Nachtgöttin. Auch das sagt Wlasta:

"Nun gehe ein in's Bad, du schöner Abend,
Von deines Tages Mühe dich erlabend.
Und gehe also leuchtend d'raus hervor,
Daß Triglawa, trägt sie den Mond empor,
Erstaunend anzieht ihres Rosses Zügel,
Als sähe sie ihr Bild im Moldauspiegel." (S. 220f.)
Daß Libussa am kosmischen Kräftespiel teilhat, verraten auch ihre Worte zu den Mägden:
"Ihr seyd die Sterne, Mägdlein, ...!" (S. 220)

Kurz darauf kommen die ersten quälenden Ahnungen:

"Horch! was war dieß?

....

1) Bielbog ist der Sonnengott

2) Triglawa ist die Nachtgöttin

Ein banger Schrei aus meines Vaters Gruft." (S. 221)

Das ist der erste direkte Hinweis auf die Ausgangssituation des Geschehens: der Tod Kroks. Seine Nachfolgerin Libussa hatte ihr Erbe als versöhnende Geste den Göttern gegenüber aufgefaßt, die die titanische Selbstüberschätzung Kroks und der slavischen Männer sühnen sollte. Der "bange Schrei" aus ihres Vaters Grab scheint auf ihr künftiges Versagen und ihre Niederlage vorauszuweisen. Ihre nächsten Worte bestätigen die aufsteigende Befürchtung bereits:

"Schwermüthig ist mein Herz; ich muß mich schämen.

Wie jetzt, betret' ich nie mehr dieses Bad.

Mir ist, als sollte ich hier Abschied nehmen

Von mir, von euch, als drohe mir Verrath!" (S. 221)

Taeschler sagt zu dieser Stelle: "Doch lässt sich hier nichts begründen; denn das eine geht nicht als Folge aus dem andern hervor, sondern alles ist zugleich, alles ist Eines. Libussas Herz ist nicht schwer, weil die Dämmerung waltet. Dämmerung, Schwere des Herzens, der Zauberspiegel: das eine ist das andere."¹⁾ So kann man aber offenkundig vorhandene Anzeichen, die den dramatischen Höhepunkt einleiten, nicht übergehen.

Libussa spricht von dem ihr drohenden Verrat, gleich darauf schwirren Fledermäuse durch die Luft:

"Libussa (plötzlich gestört.)

Es schwirren

Hier Fledermäuse, sie sind mir zuwider" (S. 222).

Die Fledermaus ist in diesem Drama "des Verrats Gespiel"

(S. 55), das äußere sichtbare Zeichen eines sich anbahnenden Verrats.²⁾

1) Taeschler, Hans. A.a.O. S. 63

2) Im I. Akt tritt sie zum ersten Mal in Erscheinung. Zwratka, die Zauberin, opfert dort die Fledermaus dem Traumgott Kikimora, der "zwischen Nacht und Tod in das Reich der Zauberei (fiel), wo der Schlaf, ein Zwitter, ihn ewig säugte, weil er nie geboren wurde". (Vgl. "Die Gründung Prags" Anm. 12 S. 389.) Die Nacht ist daher das Reich des Traumgottes Kikimora. Sein Vater, der Gott des Abgrunds, Taschart, hatte ihn aus dem Mutterleib gerissen, weil er an der Treue seiner Frau Triglaw, der Göttin des Himmels, zweifelte. "Triglaw setzte ihm (Kiki-

Stratka will Libussa diese Ahnungen ausreden, da sie glaubt, sie entstammten einer inneren Unruhe in der Dämmerstunde. Auch ist für sie das Auftauchen der Fledermäuse ein Zeichen für den Verrat, der an ihr, der Jungfrau Stratka, begangen wurde. Sie beschreibt ihr Dasein nach diesem Verrat:

"Mit Scherben schmückt sich dann das Leben aus.

Sein ganzer Himmel brach vor ihm entzwei,

Und kälter, rauher wird's, doch frei, frei, frei!" (S. 222)

mora) die Träume als eine Apanage aus Mitleid aus, und Tschart schuf ihm die Fledermaus als Gespiele" (S. 389). Diese Gespielen des Traumgottes sind daher in enger Verbindung mit diesem Traumgott zu denken; ebenso wie Kikimora trägt die Fledermaus zwittrige Züge. Zwratka opfert nur deshalb die Fledermaus, weil sie den Traumgott Kikimora sich und ihren Absichten günstig stimmen will:

"Den Liebbling opfr' ich dir, die Fledermaus,

Den Zwischenträger, des Verraths Gespiel,

Wie dich, stieß Maus und Vogel sie hinaus,

Daß nachtlos, taglos, sie zur Dämmerung fiel." (S. 55)

Das Ende des Traums, den Zwratka durch das Opfer der Fledermaus beeinflussen wollte, erzählt Libussa:

"Doch als er den Apfel von herrlicher Wahl

Mir reichte, eine Fledermaus das Haupt mir umschwirrte,

Und aus meinen Dirnen, die zur Seite mir gingen,

Wollt' eine die schimmernde Frucht mir entringen" (S.61).

Die Fledermaus, "des Varrats Gespiel", deutet auf Verrat.

Erst im III. Akt, als die Männer einen Anschlag auf Libussa planen, ist von der Fledermaus wieder die Rede:

"Lapack.

Auf, auf, ihr Männer, seht umschwirrend fliegt

Die Fledermaus.

Primislaus. Die Schwalbe der Verräther." (S. 212)

Kurz bevor der Anschlag stattfindet, fallen Libussas Worte:

"Es schwirren

Hier Fledermäuse, sie sind mir zuwider,

Verjagt sie, ihr Mägdlein, schlägt sie nieder." (S. 222)

Dort, wo Verrat sich zusammenbraut, ist die Fledermaus anzutreffen.

Bezeichnend für das Beispiel der "greifbaren" Fledermaus ist ferner die Analogie ihrer Gestaltung zu ihrem unsichtbaren Gebieter, dem Traumgott Kikimora. Zwitterig wie er, ist auch sie eine Erscheinung der Nacht. Sie deutet Ereignisse voraus und ist wie Kikimora durch seine Abkunft "zu guter und zu böser Art zerrissen"; sie ist sein Zeichen. Beachtenswert, daß nicht etwa die äußere Gestalt, sondern der Name als Zeichen zu verstehen ist:

"Wie dich (Kikimora) stieß Maus und Vogel sie hinaus"(S.55) Aus dem Namen wird die zwittrige Herkunft der Fledermaus abgeleitet.

Libussa weiß um die Fehleinschätzung und die Scheinfreiheit Stratkas:

"So schreit aus dir die trunkne Tyrannei!" (S. 222)

Gerade die Freiheit ist gefährdet, von der Stratka argwöhnt, Libussa könne sie nicht ertragen. Dieses Gefühl der Gefahr erklärt Libussas Bitte nach einem Lied:

"Ihr Mägdlein, schlagt die Harfen mir, und singt,
Daß mir die öde Grotte wiederklingt!" (S. 222)

Nach dieser Bitte geht sie ins Bad, von dessen Einmaligkeit sie weiß. Diese letzte Berührung mit dem Wasser vor dem Umschwung, der sich so vielfältig ankündigte, muß als Libussas letzte Begegnung mit dem Urbereich verstanden werden.

Wlasta nützt die Gelegenheit, um im Vorgefühl der von ihr erhofften Machtübernahme den Helm Libussas aufzusetzen. Libussas Verhalten Wlasta gegenüber ist vom Wissen dieser verräterischen Gedanken geprägt.¹⁾ Zum dritten Mal zieht sie Wlasta der Lüge, als diese sich weigert, ihr zu folgen.

Wlasta schützt als Grund ihre Aufgabe, zu wachen, vor.

"Libussa.

Erröthe, Abendröthe,

Denn anders als dein Herz spricht deine Rede." (S. 223)

Der Verrat Wlastas wird von Libussa also durchaus erwartet. Die Feststellung Taschlers: "Hat Wlasta bis jetzt mit ihren verräterischen Gedanken gleichsam nur gespielt, so wird sie nun durch die Worte Libussas festgelegt"²⁾, trifft nicht zu. Der Verrat Wlastas ist bereits seit dem Traum Libussas festgelegt. Die neuen bösen Ahnungen könnten also eine andere Ursache haben, d.h. einen weiteren Verrat erwarten lassen.

Das sich anschließende Lied der Mägte schildert die sinnens-
berauschende Nacht, die im Gegensatz zur Bewußtheit des Tages

1) Sie weiß seit dem Traumerlebnis im I. Akt um Wlastas Verrat, dort hieß es:

"Doch als er den Apfel von herrlicher Wahl
Mir reichte, eine Fledermaus das Haupt mir umschwirrte,
Und aus meinen Dirnen, die zur Seite mir gingen,
Wollt' eine die schimmernde Frucht mir entringen;
Doch die es gewesen, die nenne ich nicht;" (S. 61f.)

2) Taeschler, Hans. A.a.O. S. 65

steht. Wenn Taeschler dazu sagt: "Und wieder dieses Hell - Dunkel, dieses Zwielflicht der Tiefe und Höhe, dieses Verschmelzen heiliger Schauer und dunkler Lüfte. Ein Glühen des magischen Dunkels löset den sinnlichsten Zauber im Weltall, das trunken als ein Akkord, als eine große Liebesinnigkeit erklingt"¹⁾, so ist das wenig. Wenn er sich zu diesem Lied noch eine Musik ausdenkt, die von erstaunlicher Beziehungslosigkeit zur Szene ist, so ist damit nicht nur nichts gewonnen, sondern der Textsinn verfälscht: "Es kann nur eine Musik sein, die schmilzt und löst, ein innig-erotisches Erklängen, hell und rein und zugleich gedämpft und dunkel. Der Gesang klingt aus im Nachspiel der Instrumente und verflüchtigt sich - wie die Tränen der Mutter in Tetkas Traum."²⁾

Wichtiger als das Verflüchtigen der mütterlichen Tränen scheint doch die unheilverkündende Ankunft Rozhons und seiner Knechte während des Gesangs zu sein. Libussa, die scheinbar von der nahenden Bedrohung nichts bemerkt, erbittet sich dennoch ein anderes Lied, das Lied von "Triglawas Bad".

Scharka vergewissert sich:

"Wie ihr die Leschien³⁾, die Waldgötter, genaht,
Um in dem Bad die Keusche zu ermorden?

Und wie der Hirte Kotar sie befreit,
Der dann ihr Freund, der stille Mond, geworden."

Libussas Antwort:

"Ja, dieses singet, es ist an der Zeit." (S. 225)

Aus diesen Worten: "... es ist an der Zeit" kann geschlossen werden, daß Libussa gerade aus dem Wissen um die kommende Bedrohung dieses Lied singen läßt. Ein letztes Mal wird sie an der Geborgenheit des Mythos teilhaben, ein letztes Mal wird sie den Göttern gleich sein.

Der Mythos spricht von dem Bad der Nachtgöttin Triglawas, die von den Satyrn hinterrücks überfallen und durch den Hirten Kotar gerettet wurde. Er blieb fortan als Mond ihr steter Begleiter. Während dieses Lied erklingt, nähern sich analog dem Text Rozhon und seine Knechte dem Bad bei, der Textstelle:

1) Taeschler, Hans. A.a.O. S. 66

2) Ebd.

3) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 405, Anm. 76: "Leschie, heißen die slavischen Satyren,"

"Doch ein Hirte am Gestade

Ruft -" (S. 226)

tritt Primislaus hervor und ruft die ergänzenden Worte:

"Triglawa ist verrathen!" (S. 226). So gewarnt, können die Mägde sich rechtzeitig gegen den Überfall Rozhons und seiner Knechte wehren. Die Wirklichkeit bestätigt den Mythos und verdrängt ihn gleichzeitig. Denn die Anforderungen der Wirklichkeit erweisen sich als die stärkeren. Während des einsetzenden wilden Getümmels ruft Libussa die folgenschweren Worte:

"Ein Schwert! ein Schwert! ganz Böheim für ein Schwert!"¹⁾
(S. 227)

Primislaus gibt ihr sein Schwert:

"Ich nähme dich bei'm Wort, wär' Böheim dein!" (S. 227)

Mit diesem Satz hat die Wirklichkeit, die sich während der ganzen bisherigen Entwicklung Libussa entgegenstellte, endgültig gesiegt.

Falsch wäre es zu behaupten, Libussa selbst habe Böhmen um ein Schwert verkauft, auch wenn ihre eigenen Worte diese Behauptung zu bestätigen scheinen:

"Wer ist's? das Nachtgefieder

Bedeckt ihn. Wessen Schwert ist Böheim werth,

Er halte mich bei'm Wort, Böheim ist mein,

Ich habe es verkauft um Schwertes Dank." (S. 227)

Wie aus den vielen, teilweise zitierten, Textstellen hervorgeht, ist Libussa nie individuell zu sehen. Wenn sie handelt, handelt nicht das Individuum Libussa, "es" handelt aus ihr. Auch wenn sie in der turbulenten Hektik des Überfalls Böhmen scheinbar spontan verkauft, muß diese Übergabe als eine weitere Einzelheit aufgefaßt werden, die einen höheren Plan erfüllen hilft.

Wie diese Badszene kontrasthafte Gegenüberstellung von Mythos und historischer Wirklichkeit ist, genauso ist sie in innerer Entsprechung kontrastreicher Höhepunkt in der Gegenbewegung Frau - Mann. Die Wirklichkeit wird den Bereich des Mythos endgültig ablösen, indem die Herrschaft der Jungfrau

1) Sie paraphrasiert dabei Shakespeares Richard III.: "Ein Pferd, ein Pferd! Ein Königreich für ein Pferd!"

Libussa durch die Herrschaft des Mannes Primislaus abgelöst wird. Die göttliche Freiheit muß endgültig durch die Notwendigkeit, durch den Zwang zur Geschichte, ersetzt werden.

In der anschließenden willkürlich angesetzten Versammlung, die den nächtlichen Schrecken Libussas ausnutzen soll, fällt die fordernde Belehrung: "Dir half ein Mann!" (S. 235)

Libussas Entgegnung, die noch einmal den analogen Vorgang zum Mythos hervorhebt: "So war ein Mann ein Gott" (S. 235), verfehlt seine Wirkung. Die Versammelten beharren uneinsichtig auf ihrem Willen:

"Wähl' einen Herrn, ein Herr sey dir vermählt!

Libussa.

Mir einen Herrn, Libussen einen Herren?

Er fiele nieder, spräche dieß ein Stern!

(Eine Sternschnuppe fällt.)

Volk.

Libussa, beuge dich, o Wunder! Wunder!

Ein Stern sprach es, es fiel ein Stern herunter!

Libussa.

Und weil er's sagte, muß er niederfallen

Ihr Meisterlosen könnt zu stehen wagen!

O jubelt nicht, die Nachreu kommt euch allen;

Der Himmel warf ihn weg, ihr müßt ihn tragen." (S. 236)

Libussas Reaktion auf die quälende Forderung verdeutlicht noch einmal ihre Suche nach der Verlässlichkeit des Kosmos.

Die Antwort des Kosmos hebt aber diese Verlässlichkeit auf:

"Ein Stern fällt herunter". Die Parallele zu Libussas Worten an Wlasta drängt sich auf. Dort hieß es:

"Die Jungfrau ist ein Spielwerk sel'ger Götter./

Unschuld'ges Spielwerk, sel'ge kind'sche Götter!/"

O frevle nicht, sie möchten zornig werden!/"

Und würfen dann das Spielwerk an die Erden./

Und es zerbräche, und es wär' ein Weib!" (S. 196)

Die Gleichstellung Jungfrau = Stern ist nicht willkürlich, berücksichtigt man, wie häufig Libussa ihre Jungfrauen als Stern oder Gestirne anredet¹⁾. Es ist deshalb auch nicht

1) Vgl. allein S. 220: "Ihr seyd die Sterne, Mägdlein",
S. 226: "O Waffen, Waffen! Kämpfe, mein Gestirne!"

abwegig, in diesem herabgefallenen Stern die Jungfrau Libussa zu sehen, die der Himmel entläßt, wodurch sie zum Weib wird. Die schmerzliche Antwort Libussas auf dieses kosmische Urteil:

"Und weil er's sagte, muß er niederfallen" (S. 236), bezeugt ihr Wissen um die Hintergründe dieser Entscheidung.

Hier ist die Entwicklung des Geschehens an der Wende. Libussas Auftrag mußte scheitern, nachdem der Bruch mit der Natur und damit mit den Göttern von den slavischen Männern vollzogen worden war. Daß außer den Göttern eine entscheidende Macht mit den Sternen spielt, geht bereits aus Libussas Worten hervor:

"Zerbrechlich ist des Schicksals Zeitvertraib,
Es spielt so mit mir, gleich wie mit dir!" (S. 196)
Wofür die Sterne und das heißt die Jungfrauen Zeichen bzw. Ziel sind, verdeutlicht Triglawa:

"Ihr bleibet mir, ihr Sterne, ihr Jungfrauen,
Auf irrer Wechselbahn treulosen Glückes
Die wandellosen Ziele des Geschickes." (S. 265)

Die Konsequenz, die in diesen Aussagen steckt, heißt: Allein das Schicksal brachte den Stern Libussa zum Fallen. Eine teilweise Enthüllung des Hauptverantwortlichen des bisherigen Geschehens findet also statt. Diese treibende Kraft hat ihr Ziel mit dem gefallenem Stern Libussa erreicht. Das soll nicht heißen, daß mit dem Sturz Libussas das Ende der Schicksalsbewegung erreicht wäre, eher das Gegenteil trifft zu. Libussa hat bis dahin bewußt teil an diesem Einfluß des Schicksals, die übrigen Menschen sind dagegen Getriebene, ohne sich dessen bewußt zu sein, und nach ihrem Sturz um so bedingungsloser dem "Walten" des Schicksals ausgeliefert.

Mit dem Fall Libussas ist die Entwicklung des Dramas zu einem Punkt gelangt, der eine Besiegelung der irdischen Verhältnisse bedeutet, was den Verzicht auf eine götterähnliche Freiheit in sich trägt. Das sagen Libussas Worte:

"Libussa (in schmerzlicher Leidenschaft.)

...

O Ehrendienst! dir wird ein niedrer Sold,
Ein Sklavenrock wird freie Jugendpracht.
Die Thoren kennen sich, ja, sie verdienen,
Was ihnen ähnlich ist, ich geb' es ihnen!" (S. 237)

Dann später:

"Ich war unschuldig, ihr habt mich verdammet.
Der Rache Feuerstrom kann ich nicht wenden.
Die Götter, deren Schoß ich rein entstammte,
Sie wollen so, was ihr beginnt, vollenden." (S. 247f.)
An dieser Stelle muß der Eindruck entstehen, als sei es nicht das Schicksal, sondern das Werk der Götter, die Unheil über die Menschen bringen, nachdem sie Libussa "verdammt" haben. Dennoch darf auch hier angenommen werden, daß die eigentlich treibende Kraft das Schicksal ist. Warum das Schicksal so wenig eindeutig sich zu erkennen gibt, soll später noch geklärt werden. Von diesem Zeitpunkt des Geschehens an ist die Möglichkeit einer natürlichen Freiheit der Menschen, wie Libussa sie wollte, endgültig verspielt und der Zwang zur Geschichte ohne Rückhalt oder Führung der Götter notwendig und damit unausweichlich geworden. Die Entlassung in die Eigenverantwortung der Menschen kann keine natürliche Freiheit¹⁾ mehr sein, sondern nur eine endliche Freiheit, da sie den Bedingungen der Geschichte, die eine eigene Gesetzgebung notwendig macht, untergeordnet bleibt. Diese Entlassung ist ausdrücklicher Zwang, einen Weg voll menschlicher Irrtümer zu begehen, der ohne die Geborgenheit im Kosmischen auskommen muß. Ganz offenkundig ist hier ein Schnitt im Geschehen: Es ist das Ende eines Naturstaates,

1) Vgl. etwa Locke, John. Zwei Abhandlungen über die Regierung. Frankfurt am Main 1967. S. 215:
"§ 22. Die natürliche Freiheit des Menschen liegt darin, von jeder höheren Gewalt auf Erden frei zu sein, nicht dem Willen oder der gesetzgebenden Gewalt eines Menschen unterworfen zu sein, sondern lediglich das Gesetz der Natur zu seinem Rechtsgrundsatz zu erheben. Die Freiheit des Menschen in der Gesellschaft besteht darin, unter keiner anderen gesetzgebenden Gewalt zu stehen als der, die durch Übereinkunft in dem Gemeinwesen eingesetzt worden ist."

es ist der Beginn eines Staatsgebildes von Menschen.

Auf Taeschlers zusammenfassende Sinngebung der Badszene sei noch hingewiesen: "Ein solches Sein, wie es in der Badszene Libussas deutlich wird, kann seinen Ausdruck als Kunstwerk nicht im Drama finden, wenn man im Drama das Ringen des menschlichen Geistes nach einem Ziel oder nach einem Sinnzusammenhang des Seins sieht, ... Der Anspruch des menschlichen Geistes, eine Welt zu behaupten, indem er meist eine alte vernichtet und eine neue begründet, hat in der 'Gründung Prags' keine Geltung."¹⁾

Diese zumindest fragwürdige Auffassung von der Aufgabe eines Dramas bleibe dahingestellt, daß aber ein entscheidender Wandel stattgefunden hat, daß eine "neue Welt" sich anschickt, die "alte Welt" zu verdrängen, sollten diese Ausführungen verdeutlichen.

Übergang vom göttlichen Staat zum irdischen Staat

I.

Der Beginn des IV. Akts greift das Szenar aus dem I. Akt in fast genauer Entsprechung auf. Scheinbar wiederholen sich die Vorgänge des I. Akts. Wichtige Schauplätze (Kroks Eiche; Vor Libussas Schloß; Djewin, der Mägdlein Siegsfels; Vor der Hütte des Primislaus) erscheinen im IV. Akt erneut. Aber er zeichnet das Geschehen gleichsam unter entgegengesetzten Vorzeichen auf. Denn obwohl - wie im I. Akt - Kroks Eiche und auch dieselbe Zeit - "nach Mitternacht" - den äußeren Rahmen bilden, entscheidet die veränderte Situation. Wenn die drei Schwestern wieder an dieser Stelle einschlafen, um einen Blick in die Zukunft zu tun, dann gewiß nicht aus dem vormals erlebten Empfinden einer verbindenden Harmonie, sondern aus dem nachdrücklichen Gefühl der Disharmonie. Unter diesem Eindruck stehen ihre Aussagen.

"Libussa.

Ermüdet bin ich ganz, und voller Angst,
Noch fühle ich das nächtliche Entsetzen.

...

1) Taeschler, Hans. A.a.O. S. 71

Tetka.

Des Mannes Bild soll dir zur Seele sinken,

...

Kascha.

Ich wache nicht allein,

Wir wollen selbst im Traum vereinet seyn." (S. 243f.)

Das sind veränderte Voraussetzungen für ein gemeinsames Traumerlebnis. Es darf wohl zu Recht als das letzte Zusammen=sein der Schwestern im Kosmischen, ihrem ureigenen Lebens=element, betrachtet werden. So gesehen ist dieser letzte gemeinsame Traum auch Abschied von der Geborgenheit in der Natur, deren maßgeblicher Rückhalt mit Libussas Sturz verloren gehen muß. Das kann ungeachtet dessen, daß die Mehrheit der Menschen den Verlust der Geborgenheit gar nicht wahrnimmt, behauptet werden, denn diese getriebene, fordern=de Menge überschaut die Folgen des eigenen Entschlusses nicht, ist blind. Libussa weiß darum, aber ihre Mahnung: "Und blind schreit ihr in thörichtem Entzücken" (S. 226) bleibt ungehört. Der fordernde Ruf wird nur verstärkt, erklingt noch störrischer:

"Ein Herr! ein Herzog! gib uns einen Herzog!" (S. 266)

Wie ein unerwarteter Hoffnungsschimmer muß in dieser Situation das Auftauchen der christlichen Lehre erscheinen, die die Kraft zu haben scheint, die krassen Gegensätze zu läutern und zu erhöhen. Trinitas ist ihre glühende Verkünderin. Pachta spricht diese Hoffnung aus, wenn er auf Trinitas' kaum zu stillenden Bekehrungseifer, der sich nicht mit einer Belehrung Tetkas begnügen will: "Wie! Pachta, und die andern bleiben blind?" (S. 239) antwortet:

"Hat Tetka erst des Heiles einen Schein,

Der Lichtquell still auch zu den andern rinnt." (S. 239)

Von dem Licht, das immer wieder mit dem Christentum gleichgesetzt ist¹⁾, wird erwartet, daß es die Blindheit der Menschen überwinden hilft. Licht, womit wohl Erkenntnis gemeint ist, will Primislaus auch mit seiner Herrschaft bringen:

1) Vgl. etwa "Die Gründung Prags" S. 319, S. 327, S. 333

"Der dich empor trägt, edles Volk der Chechen!
Des Herrendienstes Knechtschaft wird er lösen,
Sein Licht wird alte Finsterniß durchbrechen" (S. 314).
Das Licht des Christentums und das des Primislaus sollen
nicht willkürlich gleichgesetzt werden, lediglich die Mög-
lichkeit mag anklingen, daß das Licht, von dem Primislaus
spricht, in dem des Christentums enthalten sein könnte. Eine
mögliche Verbindung der bis jetzt noch unversöhnlichen Gegen-
sätze im Christentum wäre damit angezeigt. Denn auch die
Schwestern scheinen die Spuren des verlorengegangenen Kosmos
in Trinitas, der Vertreterin des Christentums, wiederzuent-
decken:

"Tetka.

Verzeih, o Meister, sahst du nicht die Frau?

Blau war ihr Mantel, wie des Himmels Blau!

Kascha.

Wie Morgenröthe, rosig ihr Gewand.

Libussa.

Ihr Antlitz war ein Mond, so hell, so mild" (S. 246).

Eben diese kosmischen Begriffe (Himmel, Sonne und Mond) wird
Trinitas später zur Charakterisierung ihres Herrn, Christus,
gebrauchen:

"Er, der in Licht gekleidet,

Gleich einem Teppich blau den Himmel breitet,

...

Mit Mond und Sonne, die er angezündet.

Dem Auf- und Niedergang das Zeitmaas steckt" (S. 319).

Das Versöhnliche des Christentums kommt freilich in diesem
Drama noch nicht zum Tragen; das liegt schon in der Konse-
quenz des I. Akts. An dieser Stelle wird das symbolisch be-
reits eingeleitet, indem Trinitas die heidnischen Bilder
Frosch, Schlange und Spinne in den Schmelzofen wirft, in
dem neue christliche Bilder entstehen sollen. Diese Geste
könnte das spätere Mißlingen der christlichen Figuren erklä-
ren, denn die hineingeworfenen heidnischen scheinen die
entstehenden christlichen Bilder im Keim zu ersticken. Noch
ist die Zeit für das Christentum nicht reif, die heidnischen

Zeichen sind zu diesem Zeitpunkt noch die stärkeren. Pachta wird später erklärend hinzufügen:

"Der Finger Gottes sichtbar vor uns waltet,
Zur Reife ist dieß Volk noch nicht gedrunge" (S. 316.)
Dennoch ist mit dem Auftauchen des Christentums ein Finger=
zeig gegeben. Es ist ein Zeichen, das fähig wäre, den kras=
sen Anspruch der männlichen Herrschaft mit der weiblichen
Seite zu versöhnen.

Wie sehr die sich anbahnende männliche Herrschaft gewohnte
Denkbahnen sprengt, wie sehr sie als eine Umwälzung empfun=

den wird, geht aus Wlastas abwehrendem, sich selbst verge=

wissernden Ausruf: "Ein Mann soll herrschen hier!" (S.252)
hervor. Welche Ausbrüche dieser Umsturz auch in der Natur
hervorrief, sagt Stratka:

"Die Nacht war stürmisch, und voll bösen Wettern;
Kaum, schüchtern, schlummernd auf des Morgens Flügel,
Löst Kikimora¹⁾ seiner Träume Zügel,
So raufet weckend der Trompete Schmetter
Dem Gott die thaubeträufelten Locken aus." (S. 255)
Dieser schmetternde Trompetenstoß geht als Angriffssignal
von Wlasta aus, nachdem sie das Horn der Männer gehört hat.
Die Regiebemerkung dazu heißt: "Sie stößt in die Trompete,
als sie der Männer Hornruf in der Gegend schallen hört."
(S. 254)

Gleich darauf wird wieder verzeichnet: "Man hört in der
Ferne Hornrufe."

Dieser Hornruf muß als Gegensignal und vernehmliches Anzei=

chen der Gefahr in den Ohren der sich sammelnden Mägde klin=

gen. Nur aus diesen Umständen ist zu erklären, welch willi=

ges Instrument die Mägde für Wlastas Aufwiegelungstaktik
sind. Ihre einleitenden Worte:

"Erschreckt euch nicht, was diese Nacht empfangen,
Was diesen Morgen wird zum Licht gelangen?"²⁾ (S. 256),

1) Kikimora ist der Gott des Traums

2) Auf einen Textfehler sei noch hingewiesen: Vier Zeilen
vor diesem Satz stehen die Worte: "Schnell wußte Wrsch
Dobrowka zu erreichen" (S. 255). Das ist faktisch falsch,
es war Domaslaus, der Dobrowka erschlug (vgl. S.234). Der
Name Domaslaus würde allerdings nicht ins Versmaß passen.

die sich zur fragwürdigen Feststellung steigern:
"Wir bleiben frei, wir wollen nie uns trennen!
Leicht ist's gesagt, und schwer ist es geblieben,
Leicht ist's zu wollen, schwer ist es zu können.
Der Wille, der zusammen uns getrieben,
Beugt schmähsch sich heut eines Mannes Willen," (S. 256)
finden daher bereitwillig Gehör. Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß Wlasta subjektiv meint, sich selbst zu helfen, obwohl sie objektiv einen bereits vorbestimmten Weg, nämlich ihren Verrat, vollziehen hilft. Sie will Libussa verdrängen, deshalb braucht sie den Treueschwur der Mägde. Die durch die Umstände aufgerüttelte Verteidigungsbereitschaft der Mägde, die Wlasta zu mobilisieren versteht, muß ihren Plänen zugutekommen. Daß Primislaus, den sie selbst an der eigenen Seite als Herrscher sehen will, bereits zum Herrscher auserwählt ist, weiß Wlasta nicht. Diese kommende Erkenntnis, die ebenfalls eintreten muß, wird ihr kunstvolles Gebäude der Intrige mit einem Schlag vernichten:
"Weh mir! des Schicksals finstre Wolken brechen." (S. 278)
Noch ist dieser Zeitpunkt nicht erreicht, noch sagt Wlasta gleisnerisch:

"Libussa sprach, als sie die Kron' erlanget:
Ich nehme sie, ich hab' sie nie verlangt,
Doch nur den Göttern geb' ich sie zurück!
So laßt uns sprechen dann mit bess'rem Glück:
Die Freiheit haben wir durch sie erlanget,
Und sie verdient, und nicht von ihr verlangt,
Wir geben sie den Göttern nur zurück!" (S. 259)
Als habe Libussa diesen Aufruf an die Mägde gehört, der gleichzeitig ein Vorwurf ist, gibt sie bald darauf die entsprechende Antwort. Tetka will zu ihrer Aufmunterung beitragen:

"Frei bist du noch, so frei dein Schleier weht.
Scharka.

Frei, wie des hohen blauen Adlers Schrei!

Wlasta.

Wie auf der Eb'ne Stribogs¹⁾ Enkel, frei!" (S. 263)

1) Stribog ist der Gott des Windes

Libussa weiß zwar nicht, daß selbst ihr Schleier bereits im Besitz Primislaus' ist, ihre Antwort zeigt aber, daß sie scheinbare und wahre Freiheit wohl zu unterscheiden weiß:

"Nicht ist der Wind, der Enkel Stribogs, frei,
Die Bahn, die er betritt, er stürmt sie aus;
Nicht frei ist in der Luft des Adlers Schrei,
Der Sonne Glanz reißt ihm den Gruß heraus;
Frei ist die Wolke nicht im Morgenlicht,
Der Nebel steigt, die helle Sonne sticht,
In Tropfen träuft die schwache Wolke nieder,
... So freudelos, als Freude ohne Schmerz,
So unerschöpflich grausam Schmerz ohn' Freude,
Ist, was ihr Freiheit nennt; sie hat kein Herz,
Ihr Leben ist des inn'ren Todes Beute." (S. 264)

Für Libussa zeugen die Einwände der Mägde von einem Mißverständnis der Freiheit. Aus ihrer Entgegnung wird erkennbar, wie eng und oberflächlich diese Vorstellungen von Freiheit in ihren Augen aussehen. Sie können über den Verlust ihrer persönlichen Freiheit nicht hinwegtäuschen, können kein Trost sein und schon gar nicht den notwendigen Schritt in die Gegenwart verzögern.

Libussa zitiert die Worte der Nachtgöttin Triglawas "vor der Hochzeitpforte", man muß annehmen, daß diese Gedanken auch für sie selbst gelten:

"Nun hört, ihr Jungfrau'n, vor der Hochzeitpforte
Der bräutlich schüchternen Nachtgöttin Worte:
Mein schwarzes Roß zog, ohne Zaum und Zügel
Umirrend auf pfadlosem Himmelsplan,
Und sengte sich an Bielbogs Gluth die Flügel,
Ablenkend stets in ungewisser Bahn.
Nun aber tret' ich meisternd in den Bügel,
Und treib' es mit des Willens Sporn hinan" (S. 264).

Hier steht der Mythos erneut, wie in der Badsszene, in Beziehung zu Libussa. Die Worte Triglawas könnten daher als die Worte Libussas aufgefaßt werden. Zum ersten Mal wäre hier die Libussa, "die nicht heiraten will"¹⁾, in einer

1) Vgl. Brief Arnims an Wilhelm Grimm vom 10. Februar 1815, in dem es heißt: "Welch eine Tragödie liegt in der alten

recht positiven Formulierung mit Hinblick auf die kommende Heirat gekennzeichnet:

"Nun aber tret' ich meisternd in den Bügel,
Und treib' es mit des Willens Sporn hinan" (S. 264).

An Stelle der sich selbst verleugnenden Passivität träte dann die Eigenverantwortung, das eigene Bewußtsein. Ob sich diese Analogiefolgerungen jedoch so weit treiben lassen, wird angesichts der szenischen Wirklichkeit am Schluß der zitierten Triglawa-Rede fragwürdig. Dort sagt Triglawa zu den sie umgebenden Sternen des nächtlichen Himmels:

"Ihr bleibet frei, wie ihr es seyd, und wart,
Nun leuchtet treu, so läßt nicht Art von Art." (S. 265)

Diesen nachhaltigen Schlußakkord greifen die umstehenden Mägde bereitwillig und begeistert zur Bestätigung ihrer eigenen Freiheit auf:

"Die Dirnen.

Huihussa, Huihussa!

Frei sind die Jungfrau'n der Libussa!" (S. 265)

Die sich anschließende Regiebemerkung relativiert die Bedeutung des Rufs, d.h. reduziert ihn auf ein vergebliches Stimulans: "In diesem Ausruf tönt schon der Marsch der heranziehenden Männer, welche die Bühne füllen" (S. 265).

Libussas Begrüßung der Männer ist daher zwar eine aus echter Sorge kommende Mahnung, sie hat aber - bezüglich der Wirklichkeit - nur die Bedeutung eines kurzen und vergeblichen Aufschubs:

"Seyd mir begrüßt, ihr Männer, die ich leite,
Noch seyd ihr frei, gleich Rossen, die zur Weide
Die Sternennacht durchwandeln auf der Au,
... Da mahnet euch die Jungfrau: bleibet frei,
Der goldne Schmuck bringt euch zur Slaverei" (S. 265f.).

Libussa beschreibt die aufdringliche Art der Werbung von Wrsch und Domaslaus bezeichnenderweise so:

"Ein größ'rer Methkrug, eine bess're Kuh
Schlägt einem Bauer leicht die Jungfrau zu" (S. 273).

Libussa, die nicht heiraten will". In: Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Hrgb. Reinhold Steig. Stuttgart u. Berlin 1904. S. 320

Die Feilscherei führt jedoch zu keinem Ergebnis, denn beide "Freier" können das ihnen gestellte Rätsel nicht lösen. Durch diesen Mißerfolg bestätigt, versucht Libussa noch einmal beschwörend die Versammelten umzustimmen:

"Erwäget euer Heil, nicht von mir wanket,
Ich sehe vor, daß einstens ihr mir danket." (S. 274)
Und wieder ertönt - bereits "ungestüm" - die uneinsichtige Forderung:

"Du sollst den Herrn, den Herzog uns ernennen!" (S. 274)

Libussa weiß, daß sie nachgeben muß:

"Bedaurenswerthes armes Volk der Chechen!

Du hast noch nicht erlernet, frei zu leben.

Selbst willst du nun den Stab der Freiheit brechen,

...

Leicht ist es, einen Herzog aufzustellen,

Schwer ist es, einen Herzog abzustellen.

Vor seiner Macht, daß Macht noch bei euch steht,

Vor seinem Anblick, ist er erst erhöht,

Wird, wie im Fieber, euer Knie erbeben,

...

Was zögere ich, wozu die Worte doch,

Gelüstet euch nach einem Fürsten noch?

So will ich, eurer Thorheit mich zu neigen,

Den Herzog euch, und seine Heimath zeigen!"¹⁾ (S. 274ff.)

Und noch einmal, als nachdrückliche Bestätigung, verkünden die Umstehenden ihren vermeintlich eigenen Willen:

"Ein Mann soll zu dem Stuhl des Krokus steigen!" (S. 276).

Die Reaktion Libussas und das Accompagnato Wlastas werden in einer Regiebemerkung festgehalten: "Libussa scheint eine Zeitlang nachzusinnen, dann hebt sie, ihren Stab ausstreckend, ihre Rede an, während welcher Wlasta's Spannung bis zum lebhaftesten Ausbruche steigt.)" (S. 276).

1) Zu dieser Rede hält Brentano in der Anmerkung 93, S.409 fest: "Diese Rede, welche Kosmas und Hageck der Libussa in den Mund legen, ist dieselbe mit Samuels Rede an Israël, Buch I. cap. 8. Wenn diese sie so biblisch reden lassen, wird mir niemand wehren können, eine unbestimmte Hinneigung zum Christentum in die sibyllischen Schwestern zu legen."

Libussa erfüllt nun die Weisungen, die ihr in beiden Träumen gegeben worden sind¹⁾. Die Taube, Bote des Liebesgottes Lel²⁾, zeigt ihr den Weg:

"Zieh hin, meine Taube
Auf Pfaden des Traumes,
Und lasse dich nieder
Dort jenseits der Berge.

...

Und führt euch den Fürsten,
Den Gatten mir her,
Der Primislaus heißet -" (S. 276f.)

Hier setzt die verzweifelte Reaktion Wlastas ein:

"Wlasta (stürzt heftig hervor.) Um aller Götter willen,
halte ein!" (S. 277)

Nicht nur die Erkenntnis, den geliebten Mann preisgeben zu müssen, erklärt Wlastas heftiges Aufbegehren, sondern die spontane Einsicht, nichts als Werkzeug zu sein. Auch ihr Fluch, den sie gegen sich selbst richtet, und die Verleumdung Libussas, die bereits im Traum beschlossen war, beweist den zwanghaften Charakter all ihrer "Taten"³⁾. Ihr schreckerfüllter Ruf:

"Weh mir! des Schicksals finstre Wolken brechen,
Weh dir, Libussa, weh dem Herrn der Chechen!" (S. 278)
läßt erahnen, daß auch ihre Aufgabe, "Rachegeier" der Zukunft

1) Vgl. im I. Akt (S. 61): "Und eine Taube flog vor mir ein
Bote der Götter,/ Ich folgt' ihr zur Hütte in das einsame
Thal."

Vgl. im IV. Akt (S. 248): "Die Taube jenes Traums, ihr
folgt' ich wieder,/ Aus früherem Gesicht kannt' ich den
Weg./.../ Ich sah sie so, wie damals, vor mir schweben,
Und niedersenken ihren sicheren Flug/ An jener Hütte auf
denselben Pflug,".

2) Vgl. "Die Gründung Prags" (S. 285f.): "Die Mutter der
Liebe/ Des Lel und des Did,/ Sie geben, und rauben/ Die
zärtlichen Triebe/ Lel führet die Tauben,/ Did führet
die Schwanen".

3) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 278:

"Wlasta.

Fluch dir, mein Blut, du bist für die geflossen,
Die Gift in alle Adern mir gegossen.

Libussa.

O Schreckenswort des Traums! flieh Wlasta flieh!
Daß ich das Schwert des Chechs nicht gen dich zieh!."

zu sein¹⁾, erfüllt werden wird.

Libussa bestätigt gleich darauf den festgelegten Gang der Ereignisse:

"Ich that allein, was mir der Traum befahl,
Die Wahl der Götter war auch meine Wahl.
Selbst Wlasta's Zorn lag in der Götter Rath,
Was sonst wohl trieb sie zu so rascher That?" (S. 280)
Diesen notwendigen Weg setzt Libussa fort, wenn sie die von Wlasta unterbrochene Rede fortsetzt:

"Der Primislaus heißet,
Das heißt ein Ersinner,
Denn mancherlei Rechte
Auf euere Köpfe

Wird schnell er ersinnen" (S. 278).

Das ist das Bild des zukünftigen Herrschers Primislaus, dessen Abbild der neue Staat sein wird. Denn der "Ersinner" wird in Eigenverantwortung, d.h. selbst geschaffene Gesetze seinem Staat zu Grunde legen. Daß dieser Weg zum "Licht der Vernunft" nicht ohne Opfer, nicht ohne Grauen sein wird, kündigten die düsteren Vorzeichen bereits an. Für Libussa ist dieser Neubeginn daher Abschied:

"O Hochzeit! hohe Zeit! du bist voll Tücken,
Im Antlitz trägst du Huld, und Kampf im Rücken,
Die Jungfrau tanzt, es geht das Weib auf Krücken;
Du armes Völklein Chechs, du mußt dich bücken,
Die Liebe schlägt dem Leide Rosenbrücken,
Des Eifers Eisgang reißet sie zu Stücken,
In Blut ertrinkt das irdische Entzücken:
Kommt folget mir, den schönen Tod zu schmücken!"²⁾ (S. 280)
Der Chor hat abschließend die Aufgabe, das Thema erneut zu variieren, um die aufkommende Tragik harmonisch zu überhöhen.
"Chor.

Dein Schleierlein weht, dein Schleierlein weht,
Die Thränen des Thauens, die weinest du zu spät."³⁾ (S. 280)

- 1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 315: "Will ich doch über deiner neuen Krone,/Ein Geier aus der Zukunft Wolke, schweben,"
- 2) Auch hier wieder eines von vielen Beispielen der "Gründung Prags", die Brentanos kunstvolle Gewandtheit im Endreim anschaulich zeigen.
- 3) "Dein Schleierlein weht ...": das gleiche Brautlied schon

II.

Als Intermezzo werden Zwatkas Hexenkünste eingeschoben¹⁾, scheinbar sind sie Nebenhandlung, sie fließt jedoch ergänzend der Haupthandlung zu, die mit dem Auftritt des jetzigen Fürsten Primislaus wieder einsetzt.

Hier im Bereich der Hexenküche Zwatkas - sie braut ihre Kräuter auf dem Siegesfeld der Mägde - wird die angebliche Freiheit Wlastas erneut widerlegt. Ihr Zusammenbruch am Siegesstein der Mägde symbolisiert ihre Schwäche. Wieder ist es der Anspruch des Mannes, der diese Veränderung bewirkt, wie ihre Bekenntnisse bezeugen:

"Libussa hat zum Manne sich erkohren

Ihn, ihn, der meines Ruhmes Himmel trug!" (S. 291)

"Wie kalt, wie heiß! bin ich der Siegesstein,

Bin ich der Fluch, den Stratka auf ihn legte?" (S. 293)

Selbst in dem Bildnis des Tschart sieht sie nur eines:

"Ein Mann, ein Mann auch hier in meinem Reiche" (S. 293).

Wie wenig jedoch auch diese Liebe zu Primislaus ihr selbst entspringt, zeigt anschaulich die Begegnung mit Wrsch und Domaslaus. Die beiden Verschwörer erfüllen wiederum nur das ihnen durch die Schuld der Väter auferlegte Omen: sie bedrohen das Herrschergeschlecht. Um Primislaus und Libussa unbehelligt töten zu können, müssen sie sich der Unterstützung Wlastas und Stratkas versichern. Wlastas spontane Reaktion auf dieses Ansinnen: sie ersticht - bei der Nennung des Namens Primislaus - Domaslaus. Scheinbar handelt hier die rächend Liebende, tatsächlich erfüllt sie jedoch den Fluch des Lapack. "Weh, Lapacks Fluch!" (S. 296)²⁾ sind die

im Wunderhorn und später mit starken Abweichungen in der letzten Fassung des Gockelmärchens." Entnommen den Anmerkungen zur "Gründung Prags" in der Ausgabe von Friedhelm Kemp, a.a.O. S. 955

1) Das hektische Treiben Zwatkas erinnert in Motiven und Versmaß an die Hexenküche im Faust.

2) Der Dialog, auf den sich diese Worte beziehen, hieß:

!Lapack. Dir segne, Domaslaus, Zwatka die Heerde,

Und Gold und Silber pflüge aus der Erde,

Und also übermehre sich dein Gut,

Daß du erstickest in dem Übermuth!

(S.76f.)

Domaslaus. Den Fluch dir selbst zurück, und deiner Brut!"

Auf diesen Fluch bezieht sich auch Lapacks spätere Mahnung

"Weißt du! verschoben ist nicht aufgehoben!

An deinem Heil mag sich mein Fluch erproben." (S. 207)

letzten Worte Domaslaus'.

Wlastas Bahnen sind vorgezeichnet. Auch wenn sie das Bild des dunklen Gottes Tschart vom Sockel reißt, darf diese "Wahnsinnstat" nicht als unmittelbare Folge des Zaubertranks mißverstanden werden. Ebenso wie der Ring ist dieser Zaubertrank nur dramaturgisches Hilfsmittel, um ihre Handlungsweise auch äußerlich zu motivieren. Für das Dramenganze zeigt dieser Sturz das kommende Ende der heidnischen Macht an. Es ist dramatisch wirkungsvoll, daß ausgerechnet Wlasta, die Tochter der Zauberin Zwratka, den auslösenden Anstoß dazu geben muß. Für Zwratka eröffnet diese Tat den schrecklichsten Ausblick:

"Zwratka. Es zittert die Welt!

Was hat du gethan?" (S. 297)

III.

So weit reicht die "Nebenhandlung"; der von Stratka gejagte Wrschwetz leitet über zur "Haupthandlung", denn Verfolgter und Verfolger erreichen das Feld des Primislaus. Primislaus, der nichts von dem geplanten Verrat wissen kann, bietet Wrsch seinen Schutz an. Für Wrschs wahre Worte:

"Ein rächendes Geschick treibt mich zu dir,
Und unerträglich lastet Schuld auf mir" (S. 303)

will Primislaus keine nähere Erklärung, er verzeiht. Ob diese Worte, die objektiv wahr sind, dagegen auch subjektiv wahr sind, d.h. ehrlich gesagt sind, ist unwahrscheinlich, denn Wrsch, der "Schicksalsmächte Lanzenpflanzer" (S. 268), wie Domaslaus ihn nannte, weiß, daß er den Fürsten Primislaus vor sich hat. Seine für sich gesprochenen Worte: "Verdammte Großmuth, du trittst mich mit Füßen!" lassen an seiner "wahren Haltung" keinen Zweifel.

Zu den Schicksalszeichen in der Umgebung des Fürsten Primislaus gehört auch Wlastas Auftritt. Wlasta, die verzweifelt daran festhält, daß allein ihre unglückselige Liebe sie zur unbarmherzig Getriebenen macht und glauben will, daß Primislaus ihr helfen könne, muß seine abweisenden Worte hören:

"Primislaus. Elende! o so ziehe hin,
Und flicht dein Haar, und reinige dein Schwert.
Wlasta.

Du hast gelöst mein Haar, befleckt mein Schwert,
Flicht mir es wieder, wasche ab dieß Blut -
Es ist der Spiegel von des Himmels Gluth. -" (S. 305)
Später deutet sie diese Begegnung anders:

"Er konnt' nicht helfen, und von seiner Schwelle
Trieb weiter mich die unbarmherz'ge Welle." (S. 355)
Büchner spricht einmal von dem Einzelnen, der "nur Schaum
auf der Welle" sei¹⁾. Diesem Bilde ähnlich breitet sich in
Wlastas Worten ein fatalistisches Weltbild aus. Selbst die
Neigung eines Einzelnen - wie die Wlastas zu Primislaus -
kann daher nicht letzter Grund für seine "Handlungen" sein.
Hier sind keine subjektiven Kräfte im Spiel.

Im V. Akt stehen die Worte Wlastas:

"Libussa, Seherinn, du kennst die Stunden,
Wo Zukunft in dem Hinterhalte lauert,

...

Wer diesen Kampf bestand, hat überwunden,
Der lacht nicht mehr, der weinet auch nicht mehr
Und träfe ihn das Leid auch noch so schwer." (S. 354)
Eine dieser "Stunden" muß Wlasta erlebt haben, wenn sie zu
Primislaus jetzt vordeutend sagen kann:

"Wenn einst in Wuth, im Blut zerrinnt der Traum,
Sehn wir uns an des Traumes blut'gem Saum!" (S. 305)

Gemeint ist die bevorstehende blutige Konfrontation mit Pri-
mislaus und seinen Kriegern im Mägedekrieg, mit Wlasta als

1) Vgl. Büchners Brief an die Braut, Gießen im November 1833
(die Datierung ist nicht ganz gesichert). Es heißt dort:
"Ich fühle mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fa-
tismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur
eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Ver-
hältnissen eine unabwendbare Gewalt, allen und keinem
verliehen. Der einzelne nur Schaum auf der Welle, die
Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein
Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes
Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen
unmöglich." In: Büchner, Georg. Werke und Briefe. Hrgb.
Fritz Bergemann, Wiesbaden (1958), S. 374

Anführerin. Es entspricht der Kurzsichtigkeit des Primislaus, daß er diese Voraussage nur der "Unnatur der böhmischen Dirnen" zuschreibt:

"Am blut'gen Saum des Traums seh' ich dich wieder,
Sprach sie. Weh! Unnatur der böhm'schen Dirnen! /.../

O daß ein Gott Libussens Blindheit löse,

Denn ihr seydt Böheims Schwäche, Böheims Blöße." (S. 306)

Er selbst ist der unwissende Blinde, der nicht sieht, daß gerade ihre Schwäche, der Verlust ihrer natürlichen Freiheit, Grund für ihre "Unnatur" ist. Allein diese Schwäche, die man auch Schicksalsgebundenheit nennen kann, macht den Rachekrieg gegen die Männer, d.h. die Herrschaft des Primislaus, notwendig.

Vorerst jedoch findet die Ernennung zum Fürsten statt - mit allen Anzeichen schicksalhafter Vorbedeutungen. Die Abgesandten Druhan und Chobol nähern sich. Primislaus pflügt mit dem "Schicksalsrequisit"¹⁾, dem von Libussa erhaltenen Pflug. Die Bedeutung dieser Gabe Libussas stellen die Worte Druhans heraus:

"Wem hat, wie ihm, ein Gott den Pflug gestellt,

Ein Blinder, pflügt er dem blinden Glücke

Die Krone achtlos aus des Schicksals Feld." (S. 307)

Je mehr sich das "Schicksal" zeigt, je mehr es sich - wie im I. Akt angelegt - zu vollziehen beginnt, um so häufiger taucht auch dieser Begriff des Schicksals expressis verbis auf²⁾.

Auch die Antwort Chobols kann diesen schicksalhaften Augenblick nicht umgehen:

"Er pflüget scharf am Rande des Geschicks;

O kühne Wagniß eines Augenblicks!

Auf solchen Lebensgipfeln steh' ich gern,

Auf solcher Schneide ist die Aussicht frei,

1) Vgl. S. 77 und 78 dieser Arbeit

2) Es sei noch einmal betont, daß eine genaue Definition dieses Begriffs erst nach Betrachtung des ganzen Dramas gegeben werden kann.

Dießeits und jenseits lauert Sklaverei.

O rufet nicht, noch athm' ich ohne Herrn!" (S. 307)

Kurz scheinen die Warnungen Libussas ins Bewußtsein der Menschen gerückt, doch wäre ein Besinnen zu diesem Zeitpunkt ohnehin zu spät. Berücksichtigt man die Konsequenz des Geschehens, gab es diese Möglichkeit im Grunde zu keinem Zeitpunkt.

Alle Zeichen, die den Pflüger Primislaus zum Fürsten erheben, ihn bestätigen, korrespondieren mit außerirdischen Kräften. Der Zelter Libussas fällt auf die Knie; der Stab, Libussas Geschenk, treibt drei Sprosse; die Stiere vor dem Pflug entfliegen durch die Luft. Chobol vergleicht diesen Flug mit der Hingabe der Freiheit:

"Die Freiheit, die den Pflug des Weibes zog,

Mag, wie dieß Stierpaar, das in Luft zerflog,

Mit diesem Wunder nur ihr Ende nehmen." (S. 311)

Alle drei Zeichen sind Auswirkungen eines übergeordneten Kräftefelds; auch die bereits im Traum Libussas angekündigte Bewirtung der Abgesandten am "Eisentisch", d.h. auf dem Pflug, läßt solche Rückschlüsse zu. Wenn auch "allgemeines Geschrei": "Heil, Heil dir, Primislaus!" (S. 314) die Wahl des Herzogs zum Fest macht, scheint Primislaus - zumindest an diesem Punkt des Geschehens - um das Zweifelhafte dieses Glücks zu wissen. Aus seinen Worten spricht die Einsicht in die Vergeblichkeit seiner bisherigen "Taten":

"Was ich gethan, ihr Götter, war vergebens,

Ich stehe auf dem Gipfel meines Lebens!

Der Becher aber steht in Gottes Hand¹⁾,

Er leeret ihn, er füllet ihn zum Rand" (S. 311).

Daß die Richtung seiner "Taten" von ihm nicht gelenkt wurde, zeigt die für ihn überraschende Ernennung zum Herzog. Wie problematisch dieser frühzeitige Wechsel der Herrschaft jedoch ist, gibt selbst Primislaus zu bedenken:

1) Der Begriff "Gott" ist an dieser Stelle mißverständlich, Primislaus kennt noch keinen Monotheismus, gemeint ist wohl die Allgemeinheit der Götter oder einer der Götter.

"Denkt, dieser Tag ist Wiege künft'ger Zeiten.

Zu früh habt ihr mich von dem Pflug gerufen,

Der Mitwelt Eile büßt der Nachwelt Leiden." (S. 313)

Doch dann, wie eine Versicherung der fortdauernden Geborgenheit, wird die Vorsehung - "Vorsicht" ist hier Vorsehung - als Schützer des Landes gepriesen:

"Dieß Land deckt Vorsicht mit getreuem Schilde,

Wie auch des Weltzorns Meersturm es umwüthe" (S. 324).

Dennoch kündigt sich die Vorsehung bedrohlich zum Schluß des IV. Akts mit Wlastas Worten an; sie lassen die "Erkenntnis" des Primislaus fragwürdig erscheinen:

"Will ich doch über deiner neuen Krone,

Ein Geier aus der Zukunft Wolke, schweben,

Libussa gab sie dir, dem Bauersohne,

Der böhm'sche Herzog soll sie Wlasten geben." (S. 315)

Irdischer Staat

Der V. Akt zeigt die Schlußphase einer bis in alle Einzelheiten vorherbestimmten Entwicklung. Mit der Frühlingsfeier "Vor Anbruch des Tages" verspricht dieser Anfang mehr Licht. Das Todaustreiben im Lied an die Todesgöttin Marzana ist Teil dieser Frühlingsfeier; der Kultus bedeutet Vertreibung des Alten und Erwartung des Neuen, Vertreibung des Todes, Erwartung des Lebens. Eingespannt zwischen diese Extreme vollzieht sich das Geschehen im V. Akt. Hoffnungsfroh steht zu Beginn noch die Strophe:

"Marzana, Marzana!

Wir treiben dich aus,

Aus Garten und Haus.

Der Winter muß sterben,

Der Frühling zieht ein,

Geschmückt steht der Acker,

Es grünet der Hain!" (S. 321)

Zum Schluß finden sich die Zeilen:

"Marzana! Marzana!

Du kehrtest zurück,

Frost hat uns erschlagen

Das blühende Glück." (S. 374f.)

In diesen beiden Strophen sind die Gegensätze enthalten, die die Wechselwirkung des folgenden Geschehens ausmachen. Davor stehen allerdings bereits deutend die Worte Pachtas:

"Zur Reife ist dieß Volk noch nicht gedrunen" (S. 316).

Er sagt es angesichts seiner Figuren, die, bis auf den Pelikan, mißlungen sind. In dem Bild des Pelikans bereitet sich symbolhaft der Opfertod Trinitas' vor¹⁾. Ihre erste Bekehrung im heidnischen Böhmen wird dieses Opfer fordern. Trinitas tauft Hubaljuta, die entlaufene Zauberschülerin Zwratkas, auf den Namen Primula, "die Primel, die man Himmelsschlüssel nennt" (S. 321).

"Trinitas.

Erschließ den Himmel, erste Frühlingsblume,
In dieses Landes ödem Heiligthume!" (S. 321)

Das ist eine Parallele zu Tetkas vorausdeutendem Traum im I. Akt²⁾. Hubaljuta kann nach dem Tod Trinitas' den Traum bestätigen:

"Ich heiße Primel durch Gottes Weihe,
Der Himmelsschlüssel zu dem Christusmaie,
Zu früh erblich ich, und öffne noch nicht"³⁾ (S. 374).

Christentum steht hier für Licht, für Verheißung. Diese Szenen sind von einer zarten Schönheit, die in krassem Gegensatz zur Turbulenz beim Auftritt Zwratkas stehen. Sie tötet in blinder Wut Trinitas mit einem giftigen Pfeil.

Die Rache Tat Slawoschs bringt Zwratka den Tod. Die Regieher-

1) Vgl. Brentanos Anmerkung 101 in der "Gründung Prags" (S. 410f.): "Der Pelikan, ein fabelhafter Vogel, ist ein Sinnbild der Selbstaufopferung, indem er seine von der Schlange vergifteten, oder hungernden Jungen mit dem Blute seines Herzens, das er selbst aufreißt, nähren soll. Er wird häufig in der christlichen Poesie als ein Symbol für den Tod des Heilands gebraucht ..."

2) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 58:
"Und sie trug in eines goldenen Kelches Rand
Eine Primel, und sagte: dein Himmel ist leer,
Dieß ist der Himmelsschlüssel, die Himmelskehr!"

3) Vgl. ebd. S. 59:
"Und als ich das Paradieses verschlossenen Thüre
Mit der Primel, dem Himmelsschlüssel berühre,
Neiget das Blümlein das Haupt und spricht:
Zu frühe erblüht' ich, ich öffne noch nicht".

merkung heißt: "Slawosch erschlägt sie" (S. 323). Slawosch selbst setzt vor Primislaus später hinzu:

"So ist gethan, sie schoß den gift'gen Pfeil,

Und nieder auf ihr Haupt fiel Slawosch's Beil!" (S. 375)

Anzunehmen ist, daß er mit dem Beil, das er von Tetka erhalten hatte, zuschlägt. Sie sagt bei der Übergabe:

"Fäll' reine Opfer für des Landes Heil" (S. 66)¹⁾.

Denn wie der Speer, die Gabe Kaschas, ihren späteren Mann Biwog auszeichnete; wie der Pflug, die Gabe Libussas, Primislaus auswies, so erfüllt auch das Silberbeil Tetkas die entsprechende Funktion als Schicksalsrequisit. Wie die Schwestern wird Tetka den Besitzer des Schicksalsrequisits heiraten; diese Heirat wird die Bluttat Slawoschs entschöhnen²⁾.

Festzuhalten ist, daß im dramatischen Geschehen sich vollzieht, was in Vorausdeutungen vorweggenommen war: der Tod Trinitas', der Tod Zwratkas, die Tat Slawoschs, die Heirat Slawoschs mit Tetka.

Die Vertreterin der Vergangenheit (Zwratka) und die Vertreterin der fernen Zukunft (Trinitas) werden getötet, ob Vergangenheit und Zukunft auch für die szenische Gegenwart als überwunden gelten können, ist an diesem Punkt des Geschehens zweifelhaft.

Die bis dahin konsequente Anlage des Dramas bedingt es, daß auch die folgenden Ereignisse nichts bringen, als was in eben dieser Konsequenz von vornherein beschlossen liegt.

Einem versöhnenden Epilog vergleichbar, hebt Pachta, der noch nichts vom Tode Trinitas' wissen kann, die für Leben und Tod gleichermaßen wichtige Bedeutung des Frühlings her-

1) Vgl. den Traum Tetkas im I. Akt (S. 59):

"Doch aus der Erde sprang, wie ein Held, die Rache,
Und zertrat die Spinne, es sank der Drache,"

auch im Traum Tetkas im IV. Akt wird Slawosch indirekt genannt:

"Und als sie mir den vollen Kelch will reichen,
Die sich herabläßt von der Eiche Zweigen;
Zum Brunnen sank die Magd, der Kelch schwebt oben,
Und als ich rettend ihn empor gehoben,
Seh' ich den Helden mir zur Seite stehn,
Den schon als ihren Rächer ich gesehn" (S. 249).

2) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 376

vor. Für ihn liegt auch im Toten das ewig Lebendige, das gerade im Frühling spürbar sich zu regen beginnt:

"Der Frühling weckt in jeder Brust ein Sehnen,
Der Mensch weint mit der Rebe stille Thränen,
Die Knospe bricht, es regen sich die Narben,
Die Hoffnungen, die Freunde, die uns starben,
Bewegen unter'm Hügel sich; das Leben
Schwebt durch den Traum, sie möchten sich erheben" (S.326).
Und dann wie eine kommende Ahnung:
"Doch nie hat Schwermuth so mich noch erschreckt,

...

O Trinitas, wie hab' ich mich erkeckt,
Dich in mein wildes Vaterland zu führen!

... Schwarz deckt die Nacht des Heidenthums dieß Land,
Ein Schimmer liegt kaum auf der Höhen Rand." (S. 327)

Dieser Hoffnungsschimmer, den die "lichten" Schwestern erwecken¹⁾, erlischt durch Libussas Art, den Frühling zu begrüßen. In ihren Augen verspricht der Frühling nicht Leben, sondern Tod.

"Libussa. ...

Pflänzt Maien auf, und opfert eure Kränze
Libussen heut, daß ihre Trauer glänze!"²⁾ (S. 329)
Oder auch:

"Hört ihr des kriegerischen Chores Klang.

Die Männer ihre Fahnen auf mich senken,
Und meinem Tode schallet der Gesang." (S. 335)

Das Heranziehen der Männer, die sich nahende Verbindung mit Primislaus, das ist Libussas Tod. Auf die Frage Tetkas:

"Was ist es, theure Schwester, das dich quält?

Liebst du nicht Primislaus, den du erwählt?"

antwortet Libussa:

"Ich hass' ihn nicht, doch wie soll ich ihn lieben?

Den Willen unterwirft er mir den Trieben,

1) Libussa sagt zu Pachta:

"In unsrem Geist mag sie (Trinitas) zu Tage gehen,
In uns, des dunklen Landes lichten Höhen" (S. 334)

2) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 280:

"Kommt, folget mir, den schönen Tod zu schmücken!"

Die Fülle macht er mit der Noth vertraut,
Stört küssend meinen freien Ernst, und baut
Die Werkstatt seines Lebens in mein Leben,

...

Der Herr, der Slave wird, klagt nicht vergebens:

Mein war das Leben, nun bin ich des Lebens!" (S. 335)

Für Libussa bedeutet dieser Schritt Aufgabe der Vollkommenheit und Hinwendung zur Unvollkommenheit, Aufgabe der göttlichen Freiheit und Hinwendung zur menschlichen Willkür.

Für Vollkommenheit, göttliche Freiheit darf das Synonym Frau gesetzt werden; für Unvollkommenheit, Willkür das Synonym Mann.

Auf die mögliche Auflösung dieser Gegensätze weist der Christ Pachta, indem er Libussa das christlich gesehene Gesetz des Lebens vor Augen hält:

"Nicht breche aus des Lebens heil'gem Bann.

Das Ewige allein ist Eins in dreien,

Doch Zeitliches erblühet nur aus zweien,

Die sich zu einem dritten keusch vereinen." (S. 335)

Für Pachta gibt es Ewiges und Zeitliches des Lebens: während das Ewige sich in der heiligen Trinität bekundet, ist das Zeitliche Teil der Menschen, die in der Verbindung von Mann und Frau durch das Dritte, das Kind, gleichsam eine irdische Trinität bilden und damit Anteil am Göttlichen, an der heiligen Trinität haben.

Die kurze Antwort Libussas zeigt, wie wenig sie verstehen kann; denn für sie gilt die schmerzliche Erfahrung:

"Entzweit ist das Geschlecht." (S. 335)

Auch Pachtas Belehrung: "Nicht zum Verneinen;

Nein, zu stärk'rer Einheit zu erheben,

Aus der Erfüllung steigt nur das Leben" (S. 336)

kann in diesem Entwicklungsstadium der "böhmischen Geschichte" noch keine erkennbare Wirkung haben. Die Preisgabe ihrer selbst ist Libussas Opfer:

"Libussa.

0 was ich gebe, ist so hoher Preis" (S. 336).

Das Bewußtsein des sich vollziehenden Wandels bemächtigt sich mit dem Nahen des Herrschers ähnlich intensiv der Haltung der Mägde:

"Klimbogna (vom Turme.)

Die Fürstenmacher ziehen schon heran.

Scharka.

Du sprichst so leis, als machten sie dir bang.

Stratka.

Hinauf, bewaffnet euch, eh' sie uns nahn." (S. 338)

Als gelte es eine Verteidigungsschlacht vorzubereiten, so gerüstet sollen die Männer empfangen werden. Erneut bezeugt diese Geste der Abwehr die Angst und die Befürchtungen, die die Ankunft der Männer hervorrufen. Sie korrespondiert mit der Haltung Libussas, deren Begrüßungsansprache endgültig verdeutlicht, daß die gesamte antithetische Bewegung des Dramas - in Libussa und Primislaus personifiziert - niemals zur Synthese führen wird.

"Willkomm ihr Männer! so ihr von dem Rausch

Erwacht, gedenkt noch vor dem bösen Tausch,

Wie gestern ich die Freiheit euch gepriesen,

Damit den Kindern ihr erzählen könnt,

Wie ihre Ältern von der Thüre wiesen

Den Gott, die Freiheit, die sie nicht gekennt" (S. 340).

Eine Idee von den grundlegenden Änderungen, die sich vorbereiten, bekommen die Anwesenden durch die Ankunft Primislaus'.

Es heißt in der Regieanweisung: "..., das Volk drängt sich um ihn, und küßt ihm unter Geschrei den Ärmel" (S. 342).

Seine Reaktion:

"Laßt mich, laßt mich, welch widerlich Gezerr!

... (Er läßt ihnen den Mantel in den Händen.)

So küßt den Ärmel dann auf ew'ge Zeiten!" (S. 342)

Das ist bereits der Ton des herrischen Gebieters. Als er dennoch ehrerbietig Libussa den Apfel ein zweites Mal zum G schenk macht, antwortet Libussa:

"Die Götter gaben dich mir zum Gemahl,

Der Apfel hier bestätigt die Wahl." (S. 343)

Wieder kündigt ein Zeichen an, daß der vorgezeichnete Gang des Geschehens sich erfüllt.

Das Verhalten des neuen Herzogs macht von Anbeginn seine Auffassung von der strikten Trennung der Aufgaben von Mann

und Frau deutlich. Auf die Anweisung Libussas:

"Ihr Männer, führt zu Krokus Stuhl den Herrn"

reagiert Primislaus:

"Verschonet mein, ihr Männer, bleibet fern.

Gewohnt ist nicht der Bauer, daß sein Knecht

Zum Sitz ihn führt, dieß ist des Weibes Recht.

Die, so mit Gruß und Kuß ihn an der Thüre

Empfing, ihn auch zum Sorgenstuhle führe!" (S. 343)

Als Libussa ihm das Schwert übergeben will, greift Primis-

laus eher zu. Hierzu steht in der Regiebemerkung: Primislaus

"ergreift das Schwert, das ihm Libussa reichen will, selbst früher, als sie". Seine Worte:

"Geliebte, hüte dich, es könnte schneiden,

Dem Mann gebührt das Schwert allein zu führen" (S. 343)

stecken die Grenzen zwischen Frau und Mann energisch ab.

"Dem Mann gebührt das Schwert allein zu führen,

Zu richten, streiten, scheiden und entscheiden."

Die freudigen Reaktionen der Bevölkerung unterbricht er drohend:

"So lärmt man nicht, ist erst der Herr zu Haus." (S. 344)

Die einlenkenden Worte Libussas:

"Verzeihe ihnen, Herr! Sie sind verwöhnt" (S. 344)

bleiben unerwidert.

Das ist ein Regierungsantritt, der sich von dem Libussas kraß unterscheidet. Wie sehr der neue Herzog der eigenen Entschlußkraft vertraut, sie nicht den Weisungen der Götter unterwirft, zeigt seine Anordnung, Wrschowetz zum Vertrauten des Thrones zu machen. Auch die eindringlichen Warnungen Stratkas:

"Dein Wort, o Primislaus, nimm es zurück" (S. 347)

und die Libussas:

"Weh, Primislaus! du sä'st des Giftes Saamen" (S. 364)

können ihn nicht zurückhalten. Mit dieser Willensentscheidung stellt sich Primislaus in schicksalhafte Zusammenhänge.

Libussas vergebliche "Tat" war, wie sie wußte, ihr Verharren in der Passivität, mit der sie die unerlaubte Aktivität

der "slavischen Männer" und die ihres Vaters sühnen wollte. Der Schritt in die Eigenverantwortung, d.h. zur scheinbar selbständigen Aktivität ist ein zwar notwendiger Schritt, aber gleichzeitig auch die endgültige Herausforderung der Schicksalsmächte. Indem Primislaus ausgerechnet Wrschowitz, den omenbeladenen und daher zwanghaften Verschwörer, zum Vertrauten macht, verrät er die gleiche Selbstüberschätzung, wie sie die "slavischen Männer" und der Fürst Krokus zeigten. Das männliche Prinzip, das in diesem Drama den Weg zur Geschichte einleitet, setzt sich im Fürsten Primislaus konsequent fort.

Mit dem Auftritt Wlastas, der die Auflösung der Verwicklungen um Helm und Ring Libussas bringt, wird die Übermacht des Schicksals erneut bewiesen. Primislaus erfährt, daß Libussa die folgenschweren Worte: "Ganz Böhmen für ein Schwert!" (S. 227) gesprochen hat. Den Grund für die direkte Beziehung zwischen Wort und Geschehen nennt Drzewoslaus:

"Nie zog solch herrlich Loos
Ein Blinder aus des Schicksals dunklem Schoos!" (S. 351)
Das Schicksal gab Böhmen dem "blinden" Primislaus.

Wlasta, die weiß, daß sie bereits gerichtet ist, weil sie Domaslaus töten mußte, verlangt dennoch provokatorisch ihr Recht von Libussa. Sie erhält die Antwort:

"Doch welches Recht ist, das dich nicht begnade,
Wer ist's, der dich zu richten sich entblödet,
Du hast für ihn, für mich, für dich getötet." (S. 352)
Da bricht es aus Wlasta hervor:

"Was hilft dir Liebe, und was hilft mir Gnade,
Was hilft dir Offenheit, Vertrau'n, Geständniß?
Das Schicksal nur beherrscht die Erkenntniß,
Auf dunklem, wie auf feuerhellem Pfade." (S. 352)
Und später, als sie weiß, daß Libussa ihr den "Ring des Glücks" schon lange gegeben hatte, bevor sie nach ihm suchte:

"Weh mir! weh mir! Fluch Kascha's Hochzeitsnacht!
Fluch diesem Ring! Fluch meinem tollen Blute!

Den Schicksalsgöttern gab ich mich zu eigen." (S. 360)
Die verständnisvollen Worte Libussas können nicht helfen:
"Geh, Wlasta, geh, ich weiß wohl, was du sprichst,
Ich kenn' ihn wohl, den Feind, den du fuchst,
Doch Zeit ist nicht, die Zukunft zu verkünden,
Da wir die Gegenwart nun fromm begründen." (S. 361)

Der absolute Anspruch des Schicksals bedeutet mehr als die Vernichtung Wlastas, er breitet sich über alle Menschen und damit über den gesamten neu zu begründenden Staat aus. Priamislaus, der diesem von Menschen und nicht von Göttern geleiteten Gemeinwesen vorsteht, macht diese Veränderung bewußt, indem er seinem Staat Rechte und Gesetze zu Grunde legt.

"Dem Leib des Menschen gleicht des Staates leben,
Daß nicht ein Glied das andere verletze,
Muß nur ein Geist in allen Gliedern weben,
Der Geist des Rechts, die Einheit der Gesetze." (S. 365)
Mit dem Aufrichten dieser Grundfesten eines Staates durch Recht und Gesetz wird der Bruch mit der glücklichen Ursprungszeit auch formal vollzogen. Die glückliche Ursprungszeit brauchte nicht das Gesetz, denn die Menschen stellten sich den Göttern nicht entgegen, wollten nicht mehr erkennen als die Götter und hätten nie den Willen zum Gesetzesbruch gehabt. So heißt es bei Paulus: "... ohne das Gesetz war die Sünde tot"¹⁾. Erst mit dem Gesetz ist diese heile Welt vollends zerstört. Es ist die formale Bestätigung der Eigenverantwortung des Menschen, Eigenverantwortung, die das Schicksal herausfordert.²⁾

1) Römer 7,8

2) Obwohl im Dramengeschehen nicht ausgeführt, wird implizit eine dem deutschen Idealismus zugeschriebene Auffassung wiedergegeben, die aber auf Locke zurückgeht. Bei ihm heißt es (Zwei Abhandlungen über die Regierung, a.a.O. S. 237), d.i. nach Beendigung des Naturzustands: "Denn bei sämtlichen Geschöpfen, die zu einer Gesetzgebung fähig sind, gilt der Grundsatz: Wo es kein Gesetz gibt, da gibt es auch keine Freiheit. Freiheit nämlich heißt frei sein von dem Zwang und der Gewalttätigkeit anderer, was da nicht möglich ist, wo es keine Gesetze gibt."

Diese Konsequenz jedoch noch nicht durchschaut zu haben, ist das Glück der "Blinden". Die Hochzeitsfeier wird mit Ausgelassenheit und Überschwang begangen. Brentanos Dramaturgie will es, daß dieses turbulente Fest durch den Leichenzug Trinitas' unterbrochen wird, womit symbolhaft die enge Verwobenheit von Tod und Leben, die diesen Schlußakt kennzeichnet, vor Augen geführt wird. War vorher noch vollfroher Zuversicht gesungen worden:

"Jutro, Maiengott, den Winter

Halt' von diesem Bunde fern" (S. 369),

so bringt der Tod das Verlöschen des Lichts; der Vorgang gleicht einem plötzlichen Eintauchen in Finsternis. Tetka sieht ihren Traum bis in die letzte Einzelheit sich vollziehen¹⁾:

"Verhüllet sie, der Tag wollt untergehen,
Wir sollen einsam in der Nacht noch stehn!

...

O sey ein Mond, ein Stern, bis es einst tagt!" (S. 372)

Die Ahnung vom Licht, das Trinitas vermittelte, soll erhalten bleiben; allein diese Hoffnung macht die gelungene Figur des Pelikans zum lichttragenden Symbol für die Zukunft. Der Opfertod des Pelikans, Sinnbild der Selbstaufopferung schlechthin, wird mit dem Gefolgschaftstod Hubaljutas allgemein erkennbar nachvollzogen. Bereits dem Tode Trinitas' war der Symbolwert des Pelikans prägend übergeordnet, mit Hubaljutas Tod wird diese Wirkung noch verstärkt. Hubaljuta sagt sterbend:

"... geahndet nur hab' ich das himmlische Licht" (S. 374).

So paradox es erscheint, mit diesem Ereignis des Todes, das Finsternis verbreitet, wird den "Blinden" der Gegenwart ein Lichtblick für die Zukunft gegeben. Dieser Lichtblick wächst in der abschließenden großen Zukunftsvision Libussas an zur Lichtwelle. Angeregt durch den Bericht der Gesandten, die von dem Werk böhmischer Zimmerleute, einer Schwelle, sprechen, nimmt Libussa das Wort deutend auf - Prag heißt

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 372

die Schwelle¹⁾ - und verkündet das Werden der noch zu erbauenden Stadt. Die Schlußworte gelten der Verheißung, dem Licht, das der Tod der Christin Trinitas verspricht:

"O Trinitas, ich seh' aus deiner Gruft
Zwei goldne Oliven²⁾ sich erschwingen,
Im heil'gen Garten würzen sie die Luft,
Durch alle Himmel muß ihr Duften dringen,
Gleich frommen Bienen um der Blüten Duft,
Wird alles Volk in ihren Schatten singen.
Es bricht die Nacht, o Duft, o Lichtes Helle!
Prag, Prag, du unsers Heils und Glaubens Schwelle!"

(S. 378f.)

Hier ist Licht, Hoffnung angezeigt, in direktem Gegensatz zu den vorangegangenen düsteren Zukunftsvisionen.

Ist diese letzte Prophezeiung Libussas als eine Utopie zu verstehen, muß "die wirkliche Welt sich erst zur Höhe des Traums emporentwickeln"³⁾, oder ist diese letzte Weissagung eine Inkonsequenz Brentanos, um Libussa die Möglichkeit zum Weiterleben zu geben?

- 1) Cech. prah = die Schwelle, danach Praha = Prag
- 2) Brentano sagt zur Bedeutung der "goldenen Oliven" in Anm. 113 (S. 412): "Diese zwei Oliven, die Libussa in ihrer Weissagung von Prag bei Hageck erwähnt, werden als St. Adalbert, und Wenzeslaus ausgelegt."
St. Adalbert war Bischof von Prag und starb 997 als Märtyrer, Wenzeslaus, Herzog von Böhmen, wurde 929 von seinem Bruder ermordet.
Für Grigorovitza (Die Quellen von Cl. Brentanos "Gründung der Stadt Prag", Diss. Berlin 1901, S. 16) hat die Übernahme der beiden Oliven bei Brentano keinen Sinn, er schreibt dazu: "..., während die Erwähnung der beiden Oliven im Texte (bei Brentano) nicht recht verständlich erscheint. Nach Hagek aber sollen diese auf die späteren Nationalheiligen Wacslaw und Woytjch hinweisen; denn Libussa habe bei ihrer Prophezeiung die eine Olive "Wjetsi Slawa" (höherer Ruhm), die andere "Bogowne Potjeszeni" (Kampfestrost) genannt, woraus dann die beiden Heiligennamen entstanden seien." Man kann wohl aus der Anm. 113 entnehmen, daß Brentano nicht die ursprüngliche Bedeutung der beiden Heiligennamen (höherer Ruhm und Kampfestrost) kannte, die ihm bewußte Assoziation - Oliven = St. Adalbert und Wenzeslaus - bleibt jedoch bestehen.
- 3) Ritzler, Paula. Der Traum in der Dichtung der deutschen Romantik. Diss. Zürich 1943. S. 47

Obwohl es wenig sinnvoll erscheinen muß, ausgerechnet den Schluß zweier, in Aufbau und Art der Gestaltung so unterschieden angelegter Dramen zu vergleichen, soll hier wegen der Ähnlichkeit der dramatischen Situation Grillparzers "Libussa" beigezogen werden. Grillparzer, dem man die konsequentere Dramaturgie nachsagt, läßt Libussa zum Schluß sterben. Ihr Leben, das nur dem "Ganzen" und nicht den "Teilen" gilt, muß sich dem irdischen, nach mythischen Dasein versagen, die Heirat mit Primislaus ist daher gleichbedeutend mit ihrem Tod, auch ihrem körperlichen Tod. Erst dann, wenn die Erde sich zum Himmel emporentwickelt hat, würde Grillparzers Libussa erneut leben können:

"Dann kommt die Zeit, die jetzt vorübergeht,
Die Zeit der Seher wieder und Begabten.

...

Und haben sich die Himmel dann verschlossen,
Die Erde steigt empor an ihren Platz"¹⁾.

Doch diese ferne, unbestimmte Zeit trägt die Züge der Utopie, einer Utopie freilich, deren Verwirklichung erhofft wird:

"Bis dahin möcht' ich leben, gute Schwestern,
Jahrhunderte verschlafen bis dahin

Doch solls nicht sein, die Nacht liegt schwer am Boden
Und bis zum Morgen ist noch lange Zeit."²⁾

Das ist der entscheidende Unterschied zu Brentano; denn die Gründung Prags ist durchaus konkret anzusetzen, das geht im einzelnen aus den vielen realen Bezügen zur böhmischen Geschichte in den "Sybillischen Worten" (S. 10ff.) und der "Geschichte" (S. 12f.) des Prologs³⁾ hervor, auch aus den vielen "realen" Einzelheiten in den Träumen der Schwestern, sowie schließlich zum Schluß des Dramas aus der Nennung der

1) Grillparzer, Franz. Libussa. In: Sämtliche Werke. Hrgb. August Sauer. Wien (1927), 1.Abt. 6.Bd. S. 152

2) Ebd. S. 153

3) Vgl. im einzelnen: Otto Brechler. Prag in der Deutschen Dichtung, Clemens Brentanos Prolog zur "Gründung Prags", in: Deutsche Arbeit, Jg. 9, Heft 5, Februar 1910, S. 282ff. und S. 4 dieser Arbeit.

"goldenen Oliven". Das Symbol der "Oliven", mit dem die beiden Nationalheiligen Wenzeslaus und St. Adalbert gemeint sind, hat Brentano von Hagek übernommen¹⁾. In ihrem Wirken sieht Libussa, das geht aus ihren letzten Worten hervor, das Leben Trinitas' fortgesetzt. Das sind durchaus reale Bezüge, denn die beiden Nationalheiligen lebten um 900. Auf dieses Fortleben des Christentums beziehen sich - vielfach innerhalb der Entwicklung des Dramas eingeleitet - die Hoffnungen Libussas: "Es bricht die Nacht, o Duft, o Lichtes Helle!" (S. 379)

Ob mit diesem Sieg des Christentums auch das Ende der Schicksalsbewegung angezeigt ist, läßt sich aus diesem einen Satz schlüssig nicht belegen, ist jedoch, angesichts der Andeutungen innerhalb des Dramas und der traditionellen Auffassung der christlichen Lehre, mit der ein Schicksalsglaube schlechthin unvereinbar ist, mit begründeter Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Feststeht jedenfalls, daß Libussa, die ihre Verbindung mit Primislaus als "Tod" bezeichnet, im Gegensatz zur Libussa Grillparzers nicht tatsächlich stirbt; feststeht auch, daß Libussa, die viele unheilverkündende Prophezeiungen gab, zum Schluß eine glückversprechende Zukunftsvision verkündet. Dennoch enthält diese Zukunftsvision Passagen wie:

"Denn oben schwebt das wandelbare Glück,

Und wirft der Nachwelt räthselhaftes Loos." (S. 377)

"Es engt der Raum, zur Höhe treibt Gewalt," (S. 377)

"Es tost die Stadt in Lust und Waffentanz" (S. 378).

Das zu erwartende Unheil wird nicht verborgen, wenn auch der positive Ton dieser Schlußworte überwiegt. Die Folgerung ergibt sich, daß diese irdische Welt, das "Elend", wie Tetka bei Grillparzer sie nennt²⁾, akzeptiert wird, daß der Zwang zur Geschichte notwendig und unwiderruflich ist.

Brentano zeigt damit auch in der Schlußphase die über das ganze Drama hin geübte Konsequenz, nicht im straffen äußeren

1) Vgl. Anm. 3 S. 148 dieser Arbeit

2) Grillparzer, Franz. Libussa. A.a.O. S. 151

Handlungsablauf, aber im inneren Gefüge.

Nicht der Tod Libussas, aber ihre Hingabe an das irdische Leben vermittelt die Hoffnung, die das christliche Symbol des Pelikans der sich selbst aufopfernden Liebe verspricht;¹⁾ denn Libussas Selbstaufgabe, ihr "Tod" ist dieses Leben²⁾. Erst unter diesem Gesichtswinkel bekommt auch der Frühling in seiner Nähe zu Tod und Leben die Bedeutung als Lichtbringer der Zukunft.

-
- 1) Vgl. Kronos-Aufsatz. A.a.O. S. 534: "Ein Anklang des Christentums, welches später in Böhmen erschienen, schwebt episodisch durch das Ganze, geht aber unausgesprochen notwendig darin unter, und bewirkt einen tragischen Effekt in historischer Vorahnung."
 - 2) Vgl. "Die Gründung Prags":
"Kommt, folget mir, den schönen Tod zu schmücken!" (S.280)
"Pflanzt Maien auf, und opfert eure Kränze
Libussen heut, daß ihre Trauer glänze!" (S. 329)

DAS SCHICKSAL

Unzweifelhaft wird in der "Gründung Prags" ein Weltgebäude errichtet, das durch den absoluten Anspruch des Schicksals geprägt ist. Sieht man von der poetischen Form ab und reduziert dieses Gebäude auf seinen gedanklichen Kern, dann bleibt ein System, das die absolute Geltung des Satzes vom Grund und damit die blinde Notwendigkeit jedes Geschehens behauptet, das geistige Prinzip und die Freiheit leugnet. Andererseits wird gerade dem christlichen Element die Kraft zur Überwindung der heidnischen schicksalsbedingten Welt zuerkannt, wodurch der Weg zur Freiheit eröffnet werden soll. Nicht zufällig ist dieses Drama in einer Zeit entstanden, in der Schelling bereits aus philosophischer Sicht ein System des Fatalismus bestimmte, dem er das System der Vorsehung bzw. der Religion entgegensetzte, in dem die Gegensätze Freiheit und Notwendigkeit identisch werden.

Es heißt im "System des transcendentalen Idealismus":

"Richtet sich nun unsere Reflexion nur auf das Bewußtlose oder Objektive in allem Handeln, so müssen wir alle freie Handlungen, also auch die ganze Geschichte, als schlechthin prädestiniert annehmen, nicht durch eine bewußte, sondern durch eine völlig blinde Vorherbestimmung, die durch den dunkeln Begriff des Schicksals ausgedrückt wird, welches das System des Fatalismus ist. ...

Erhebt sich aber die Reflexion bis zu jenem Absoluten, was der gemeinschaftliche Grund zwischen der Freiheit und dem Intelligenzen ist, so entsteht uns das System der Vorsehung, d. h. Religion, in der einzig wahren Bedeutung des Worts.

Wenn nun aber jenes Absolute, welches überall nur sich offenbaren kann, in der Geschichte wirklich und vollständig sich geoffenbart hätte, oder jemals sich offenbarte, so wäre es eben damit um die Erscheinung der Freiheit geschehen.

Diese vollkommene Offenbarung würde erfolgen, wenn das freie Handeln mit der Prädetermination vollständig zusammenträfe. Wäre aber je ein solches Zusammentreffen, d. h. wäre die absolute Synthesis je vollständig entwickelt, so würden wir einsehen, daß alles, was durch Freiheit im Verlauf der Geschichte geschehen ist, in diesem Ganzen gesetzmäßig war, und daß alle Handlungen, obgleich sie frei zu sein schienen, doch nothwendig waren, eben um dieses Ganze."¹⁾

Für "Die Gründung Prags" wird dieser gedankliche Ansatz fruchtbar, denn enzeigt aus philosophischer Sicht die Notwendigkeit der Hinneinnahme des Absoluten, im Drama des christlichen Elements, das die harmonische Aufhebung der Gegensätze Freiheit und Notwendigkeit bewirkt. Er zeigt ferner, daß das geistige Prinzip, aus dem "Die Gründung Prags" entstehen konnte ein Stück "Zeitgeist" der romantisch-idealistischen Bewegung ist und eine Geschichtsauffassung wiedergibt, die auch in der zeitgenössischen Philosophie durch eine verstärkte Hinwendung zum Fatalismus gekennzeichnet ist.²⁾

1) Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. A.a.O. Bd. II, München 1927. S. 601

2) Bei Schopenhauer wird der Fatalismus zur Grundwahrheit: "Daß alles ohne Ausnahme, was geschieht, mit strenger Notwendigkeit eintritt, ist eine a priori einzusehende, folglich unumstößliche Wahrheit: ich will sie hier den demonstrablen Fatalismus nennen. ... Sie wird empirisch und a posteriori bestätigt durch die nichtmehr zweifelhafte Tatsache, daß magnetische Somnambule, daß mit dem Zweiten Gesichte begabte Menschen, ja daß Träume des gewöhnlichen Schlags das Zukünftige geradezu und genau vorher verkünden. Am auffallendsten ist diese empirische Bestätigung meiner Theorie der strengen Notwendigkeit alles Geschehenden beim Zweiten Gesichte. Denn das vermöge desselben oft lange vorher Verkündete sehen wir nachmals ganz genau und mit allen Nebenumständen, wie sie angegeben waren, eintreten, sogar dann, wann man sich absichtlich und auf alle Weise bemüht hatte, es zu hintertreiben oder die eintreffende Begebenheit wenigstens in irgendeinem Nebenumstande von der mitgetheilten Vision abweichen zu machen; welches stets vergeblich gewesen ist, indem dann gerade das, welches das vorher Verkündete vereiteln sollte, allemal es herbeizuführen gedient hat; geradeso, wie sowohl in den Tragödien als in der Geschichte der Alten das von Orakeln oder Träumen verkündete Unheil eben durch die Vorkehrungsmittel dagegen herbeigezogen wird. Als Beispiele hievon nenne ich aus so vielen bloß den König Ödipus und die schöne Geschichte vom

Der Überzeitliche Wahrheitsgehalt, der über die historische Bedingtheit hinausweisen will, bleibt dennoch. Zwar ist gerade dieser Impetus wiederum historisch bedingt zu nennen, denn das Streben nach dem Absoluten entspringt romantischem Idealdenken, und man kann das Paradoxon wagen, daß diese historische Bedingtheit das Unbedingte bedingt. Aber gerade deshalb bleibt es auch legitim, dieses Unbedingte aus seiner historischen Verkettung zu lösen und als Wahrheitsgehalt zu akzeptieren, der über seine Zeit hinausweist, zumal diese Intention immer wieder durch Textstellen der "Gründung Prags" gestützt wird. Welche Macht sich für die überzeitliche Aus-

Kroisos mit dem Adrastos im ersten Buche des Herodot. Die diesen entsprechenden Fälle beim Zweiten Gesicht findet man, von dem grundehrlichen Bende Bendsen mitgeteilt, im dritten Hefte des achten Bandes des "Archivs für tierischen Magnetismus" von Kieser; wie auch einen in Jung Stillings "Theorie der Geisterkunde" §155."

Schopenhauer, Arthur. Werke hrsg. v. Löhneysen. Bd. 4, S.247f.

Auch Nietzsche greift den Gedanken des Fatalismus auf: "(Wir sind mitten im Feststellen von Tatsachen.) Beschreibung, nicht Erklärung (z.B. Morphologie als Beschreibung des Nacheinanders). Letzte Absicht solcher Beschreibung: Praktische Bewältigung, im Dienste der Zukunft. Vorläufige Menschen und Methoden-Abenteuer (tatsächlich ist alles in der Geschichte ein Versuchen). Eine solche vorläufige Konzeption zur Gewinnung der höchsten Kraft ist der Fatalismus (ego-Fatum), -extremste Form "ewige Wiederkehr". Um ihn zu ertragen, und um nicht Optimist zu sein, muß man "gut" und "böse" beseitigen. Meine erste Lösung: die tragische Lust am Untergange des Höchsten und Besten (es wird als beschränkt empfunden in Hinsicht des Ganzen): doch ist dies Mystik in Ahnung eines noch höheren "Guten". Meine zweite Lösung: das höchste Gute und Böse fallen zusammen." "Meine Vollendung des Fatalismus 1. durch die ewige Wiederkunft und Präexistenz, 2. durch die Elimination des Begriffs "Wille". Nietzsche, Friedrich. Werke hrsg. von Alfred Baeumler. Stuttgart 1956, Bd. II, 843 und 262

sage der "Gründung Prags" mit dem Begriff "Geschick", "Schicksal" verbindet, die nur in ihrer Wirkungsweise aufgezeigt werden konnte, war fraglich geblieben. Es konnte nur festgehalten werden, daß diese Macht den Gang der Ereignisse bewirkte.

Diese Ereignisse kündigten sich in Zeichen an. Der I. Akt ist übersät von Zeichen, die das Geschehen der folgenden Akte voraussagen.

Solche Zeichen, die den Lauf der Handlung bestimmen, sind: Fluch, Pflanzennamen, Traum, Prophezeiung, Naturerscheinungen (dazu gehören: Der Sturm nach Stratkas Ausbruch, nach Libussas Sturz etwa, Erscheinungen wie der Adler bei der Wahl Libussas, die Sternschnuppe bei der Ablösung Libussas), Omen, Requisiten.

Diese Zeichen lassen sich in zwei Gruppen einteilen:

- a) Zeichen, die auf das Bewußtsein der Menschen wirken.
- b) Zeichen, die auf das Unbewußte der Menschen wirken.¹⁾

In die Gruppe a (Sphäre des Bewußtseins) gehören: Pflanzennamen, Naturerscheinungen, Requisiten.

Der Gruppe b (Sphäre des Unbewußten) gehören an: Fluch, Omen, Traum, Prophezeiung.

Für diese läßt sich festhalten, daß - ähnlich den Tragödien der Antike - nur ein bestimmter kleiner Personenkreis dafür offen ist²⁾.

-
- 1) Vgl. Thiergardt, Ulrich. Schicksalstragödie als Schauerliteratur. A.a.O. S. 83. Thiergardt arbeitet noch als Drittes mit den außermenschlich dämonischen Schicksalsmächten, die sich im Auftritt von Gespenstern o.ä. äußern; sie kommen in der "Gründung Prags" nicht vor, es sei denn, man wolle den "bösen Dämon Taschart" dieser Gruppe zurechnen. Der Einfluszbereich der guten und bösen Götter ist jedoch in den beiden Gruppen bereits enthalten.
 - 2) Das gilt überraschenderweise auch für die Fähigkeit, Flüche wirksam äußern zu können. Nur der Priester Lapack, Zratka, Wlasta und Libussa, Kascha, Tetka können fluchen. Der Fluch Stratkas (S. 98) erfüllt sich nicht, im Gegenteil, er ruft beängstigende Reaktionen in der Natur hervor! Lapack und Zratka und in begrenztem Maße auch Wlasta, als "Verbündete" des Taschart, scheinen diese

Für Gruppe a gilt, daß ihre Zeichen alle treffen, also keinen Menschen von ihren Wirkungen ausschließen. Diese Zeichen werden widerspruchslös hingenommen, auch wenn sie ihrem Sinn nach nicht voll erfaßt werden. Wie zwingend die Menschen sich auf den damit gewiesenen Bahnen bewegen, mag deutlich geworden sein. Aus diesem Grunde erschien es auch richtiger, bevorzugt von "Figuren" und nicht von "Personen" zu sprechen.

Die meisten Figuren werden sich dieser Zeichen nicht einmal bewußt, obwohl sie ihnen gelten, von außen treffen und vom Bewußtsein aufgefaßt werden könnten. Es handelt sich vorwiegend um Eingrenzungen, die allen Menschen gelten, aber nur wenige Figuren des Dramas erkennen sie, denn größtenteils sind sie geistig blind.

Die Zeichen b (Fluch, Omen, Traum, Prophezeiung) treffen das Unbewußte der Figuren und wirken durch sie hindurch. Das wird diesen Figuren ~~sogar~~ bewußt - Wrsch und Domaslaus wissen um die "Schuld" ihrer Väter - es mangelt ihnen aber an der Fähigkeit, sich diesen Einwirkungen zu widersetzen. Selbst Zwratkas Flüche und "Eigenwilligkeiten" helfen nur, den vorgezeichneten Gang des Geschehens weiterzuführen. Das Gemeinsame und Verbindende beider Gruppen ist deutlich. Durch alle Zeichen werden die Figuren zu einem Verhalten und Tun bestimmt, das nicht in ihrem Belieben liegt. Sie werden also zu "Unhelden" gemacht, die nur existieren "in dem Geschehen, das sie packt und ergreift"¹⁾.

Dem entgegen steht allerdings die Auffassung, der Ausgangspunkt der bestimmenden Schicksalsbewegung sei die Freveltat der slavischen Männer, die als Helden im traditionellen Sinne anzusehen sind. Um diesen Widerspruch zu erhellen

Fähigkeit erhalten zu haben. (Tschart ist der "fluchende Gott", vgl. S. 52: "Daß auch der Abgrund bevölkert werde,/ Hausen sie fluchend auf verlorne Rechte".) Allein Libussa, "die nur den Göttern gleicht" (S. 220), kann selbst Flüche, die bereits ausgesprochen sind, zurücknehmen. Vgl. S. 359: "So will ich meinen Fluch zurück hier nehmen."

1) Görner, Otto. Vom Memorabile zur Schicksalstragödie. A.a.O. S. 51f.

oder auch aufzuheben, soll diese Ausgangssituation noch einmal betrachtet werden.

Keine Textstelle im ganzen Drama widerspricht der These, daß die Schicksalsbewegung mit dem Beilschlag der slavischen Männer einsetzt. Die Entwicklung des Geschehens muß vielmehr als deren Bestätigung verstanden werden. Besonders auffällig geht dieser Zusammenhang aus der Gerichtsszene hervor, in der Rohon für seinen Frevel an des "Schicksals Baum", der Eiche, hart bestraft wird¹⁾. Dort heißt es: "Du Rohon, der das Schicksal nicht geehrt"²⁾. Doch was brachte die slavischen Männer dazu, durch den Baumfrevel die Schicksalsbewegung in Gang zu setzen?

Die entsprechende Textstelle, die ihren Einbruch in die paradiesische Ursprungszeit schildert, lautet:

"O kurzer Traum! Schon rings erbebt der Wald,
Der Siwa goldnem Wagen bahnen Wege
Die slav'schen Männer; hell das Beil erschallt,
Und mörderisch knirscht schon der Zahn der Säge;
Bald dringet auch die menschliche Gewalt
In dieses Baumes heiliges Gehege." (S. 47)

Aus diesen Worten Tetkas geht allerdings nur hervor, daß die Männer zerstörend einbrachen in die "heilige Zeit", nicht aber, warum. Vorschnell könnte an dieser Stelle bereits der Schuld-Sühne Nexus herangezogen und zum Maßstab der Wertung des Geschehens werden, denn der Eindruck entsteht, daß die Schicksalsbewegung einsetzte, weil die slavischen Männer den heiligen Bereich störten. Vorherr wäre jedoch zu fragen, warum taten sie es. Wenn es sich um ein Vergehen handeln würde, das als Schuld bestimmt werden kann, dann müßte es doch wohl in bewußter Absicht geschehen sein. Doch dafür läßt sich im Text kein Beleg finden. Auf den Tatbestand des Bruchs mit der Ursprungszeit wird nur ohne Angabe von Gründen aufmerksam gemacht.

Für die Dramenfiguren Arnims sagt Gerhard Falkner: "... (wir haben) unter Schuld den Drang des Menschen, sich ohne Rücksicht auf den übergeordneten Willen zu verwirklichen,

1) Vgl. S. 58 dieser Arbeit

2) "Die Gründung Prags" S. 234

zu verstehen."¹⁾ Das würde Bewußtsein und damit Willen vor-
aussetzen. Davon ist aber in der "Gründung Prags" nie die
Rede, es wird vielmehr immer wieder betont, die Menschen
seien blind²⁾, Blindheit ist charakterisierendes Merkmal für
die meisten Figuren, ausgenommen die "göttlichen Schwestern",
sowie Pachta und Trinitas. Hier muß aber betont werden, daß
weder Pachta noch Trinitas an dem Bruch mit der "heiligen
Zeit" beteiligt sind und die "göttlichen Schwestern" sich
ausdrücklich gegen diese Tat stellen.

Belastet bleiben also die "blinden Menschen". Kann man
"blinde Menschen" für ihre Tat verantwortlich machen? Sind
sie nicht allenfalls unschuldig-schuldig geworden?

Es ist aufschlußreich für diese Frage, daß das Schicksal
selbst mit dieser Blindheit behaftet erklärt wird:

"Ist gleich der Zorn blind, und das Schicksal blind,
Kann doch kein Hälmlein vor ihm sicherstehn!" (S. 140)

Mit dem Zorn ist der Zorn der Menschen gemeint, denn vorher
hieß es: "Die Nachwelt tobt, im Zorne will entzweit," (S.
140).

Wenn also sowohl das Schicksal als auch der Mensch, der von
ihm bestimmt wird, "blind" sind, aus welchem Grunde gäbe es
dann einen durch eine Tat bestimmten Zeitpunkt, von dem an
die Schicksalsbewegung ihren Anfang nimmt?

Muß im Verhältnis zwischen "blinden" Menschen, ihrer Tat und
dem Einsetzen des "blinden" Schicksals nicht ein Bezug ge-
sehen werden?

Ein Brief Goethes an Schiller weist auf Zusammenhänge hin,
die von allgemeiner Bedeutung für das Trauerspiel sind:

"Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal, oder, welches
einerlei ist, die entschiedne Natur des Menschen, die ihn

1) Falkner, Gerhard. Die Dramen Achim von Arnims. Zürich
1967. S. 54

2) Vgl. "Die Gründung Prags":

"Und da sah ich: vor verschloss'nen Paradiesen
Saßen Niva und Krokus, und waren blind;" (S. 59)

"Ich sehe mit dem Kelch das blinde Kind" (S. 141)

"Wie! Pachta, und die andern bleiben blind?" (S. 239)

"Und blind schreit ihr in thörichtem Entzücken" (S. 266)

"Nie zog solch herrlich Loos

Ein Blinder aus des Schicksals dunklem Schoos!" (S. 351)

blind da- oder dorthin führt, walten und herrschen, sie muß ihn niemals zu seinem Zweck, sondern immer vor seinem Zweck abführen, der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein"¹⁾. Für Goethe muß also das Schicksal betrachtet werden als wesentlich zum Menschen gehörig, als eine Kraft, die aus dem Wesen des Menschen selbst sich erklärt und daher direkt auf ihn bezogen ist. Diese Ansicht Goethes kann für den Versuch einer Erklärung des Schicksals in der "Gründung Prags" wesentlich sein. Denn was spräche dagegen, daß die "entschiedene Natur" der slavischen Männer es war, die den Bruch mit der Natur vollzog? Sie werden offensichtlich "blind da oder dorthin" geführt, sie scheinen "Helden" zu sein, die ihres "Verstandes nicht mächtig" sind.

Um die Beziehung zwischen dem Subjekt des Schicksals, dem Helden also, und dem Schicksal selbst aufzuhellen, sei noch auf einen gegensätzlichen Ansatz Herders verwiesen, der vielleicht zur Klärung beitragen kann. Bei Herder heißt es: "Jeder Mensch hat sein eignes Schicksal, weil jeder Mensch seine Art zu seyn und zu handeln hat. In diesem Verstande nämlich bedeutet Schicksal die natürliche Folge unsrer Handlungen, unsrer Art zu denken, zu sehen, zu wirken."²⁾ Herder sieht also die Begründung des Schicksals im Charakter des Menschen. Auf die implizite Unterstellung in einem solchen Urteil weist Benjamin hin: "Schicksal und Charakter werden gemeinhin als kausal verbunden angesehen, und der Charakter wird als eine Ursache des Schicksals bezeichnet. Der Gedanke, welcher dabei zugrunde liegt, ist folgender: wäre einerseits der Charakter eines Menschen, das heißt also auch seine Art und Weise zu reagieren, in allen Einzelheiten bekannt in den Bezirken, in denen es an jenen Charakter herantrüge, so ließe sich genau sagen, was jenem Charakter sowohl widerfahren als von ihm vollzogen würde. Das heißt sein Schicksal wäre bekannt."³⁾ Diese Schicksals=

1) Goethe an Schiller, 26. April 1797. In: Goethes Briefe, Hamburger Ausgabe, Bd. II (1964) S. 267

2) Herder, Joh. Gottfried v. Das eigene Schicksal. In: Sämtliche Werke, Bd. 18, S. 404ff. Hrgb. Bernhard Suphan. Berlin 1883. S. 405

3) Benjamin, Walter. Schicksal und Charakter. A.a.O. S. 31

4) Das Nebeneinanderstellen der Zitate von Benjamin und Goethe soll den überzeitlichen Wahrheitsgehalt erhellen helfen. Sie sind hier nicht autonome historische Zeugnisse, sondern gedankliche Hilfsmittel, durch die das Gedankengebäude oder auch Weltgebäude des Dramas "Die Gründung Prags" noch verständlicher und übergreifender wird als es immanent gedeutet wurde.

auffassung, die den Charakter des Menschen zur Hauptinstanz macht, würde ein Erkenntnisvermögen des Einzelnen voraussetzen.

Die bei Herder unabdingbare Voraussetzung leugnet Goethe, und sie trifft auch auf "Die Gründung Prags" nicht zu, denn ihre Figuren sind blind. Herder spricht davon, "daß jeder Mensch seine Art zu sein und zu handeln hat", er selber also Ursache seines Schicksals ist, denn "die natürliche Folge unserer Handlungen" ist für ihn das Schicksal. Für Goethe hingegen ist das Schicksal nicht Folge, sondern Ursache der Handlungen, es ist die "entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt". Und "der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein", er erkennt diese "entschiedene Natur", d.h. das Schicksal, nicht und hat auch keinen Einfluß darauf. Das sind Merkmale, die in eigentümlicher Weise auch die Schicksalsauffassung in der "Gründung Prags" kennzeichnen. Dennoch wäre es verfrüht, den Erklärungsversuch Goethes schon uneingeschränkt für Brentanos Drama einzusetzen.

Vorher ist noch zu prüfen, ob die Verhaltensweise des Schicksals Rückschlüsse auf das Wesen dieser Macht zuläßt. Gibt es dafür einen Anhaltspunkt, der, nach dem Einsetzen der Schicksalsbewegung über dieses Schicksal Näheres aussagt? Die entsprechende Stelle, die Einsatz und Wirken der Schicksalsbewegung beschreibt, lautet:

"Sieh, es vernarbte die Wunde am Baum;
Aber der Fluch ist ohne Zügel und Zaum.
Geschleudert vom Zorne, den tödtlichen Stein
Führet das grausame blinde Geschick,
Kein Segen je holet den grimmigen ein,
Und reißet ihn schützend im Falle zurück;
Geltend dem Vater, verletzt er die Söhne,
Und spät noch, daß er den Vater versöhne,
Rücht sich der Enkel am zürnenden Glück!" (S. 48)

Die Verfolgung der Geschlechter durch das Schicksal tritt ein, wobei auffällt, daß es kein Glück mehr gibt, nachdem das Schicksal regiert. Das zeigt schon die Formulierung: das "zürnende Glück". Auf dieses Kriterium, das für eine

nicht individuelle Schicksalsauffassung kennzeichnend zu sein scheint, weist auch Benjamin, der sich ausdrücklich auf Goethe bezieht, hin. Er fragt mit Recht: "... gibt es denn im Schicksal eine Beziehung auf das Glück? Ist das Glück, so wie ohne Zweifel das Unglück, eine konstitutive Kategorie für das Schicksal?"¹⁾ Er verneint diese Frage und betont, daß es in einer vom Schicksal bestimmten Welt kein Glück geben kann. Weshalb kann diese Aussage in dieser Endgültigkeit gemacht werden? Ist sie auch ein Hinweis für das Verständnis der schicksalsbestimmten Welt in der "Gründung Prags"? Die glückliche Ehe Kroks schien zunächst die These vom Verlust des Glücks, nach der verhängnisvollen Tat der slavischen Männer, zu widerlegen. Sie war das über den Bruch mit der Natur hinübergerettete Glück, das die verlorene glückliche Ursprungszeit zu wiederholen schien. Dennoch stellt sich auch Krok den Göttern entgegen. Es kann kein Zufall sein, daß Niva, vor diesem Aufbegehren des Menschen Krokus, den Ring von ihm zurückverlangt, von dem sie sagte: "Des Krokus Glück hängt an dem goldnen Ring, Den er von mir am Hochzeitstag empfang." (S. 110) Dieses Verlangen Nivas kann als Versuchung gedeutet werden, in die Krokus geriet. Tetka beschreibt genauer diesen erneuten Widerstand eines Menschen gegen die Götter: "Sie nahte ihm, und sprach mit ernster Weise:

...

Den Ring, den ich dir gab, zurück mir reiche!
Da sprach ergrimmt der Vater: Fluch der Hand,
Die deiner Eiche mit dem Beile droht,
Der Baum ist ewig, ewig ist ein Pfand
Der heil'ge Ring, den mir die Liebe bot;
Die starke Fessel, die das Glück mir band,
Zerbreche nur der Tod, und nicht die Noth!
Da hallte rings der Donnerwagen wieder,
Und Peron warf erzürnt den Blitzstrahl nieder!"
Libussa fügt hinzu:

"Weh, kein menschliches Herz kann es wagen,

1) Benjamin, Walter. Schicksal und Charakter. A.a.O. S. 34

Zu umfassen der göttlichen Güter Fülle.

Sterbliche Schultern können den Himmel nicht tragen,

Dem unendlich die Macht und der Wille." (S. 51)

Krokus war nicht fähig, das Glück zu ertragen. Der griechischen Tragödie entsprechend, in der das Glück nicht Auszeichnung des Einzelnen oder Bestätigung seines unschuldigen Lebenswandels bedeutet, sondern Versuchung zur schwersten Verschuldung, zur Hybris¹⁾, ist auch in der "Gründung Prags" das Glück symbolisiert in dem "Ring des Glücks", Anstoß zur Verschuldung des Menschen. Weder die "slavisches Männer waren fähig, die "glückliche Ursprungszeit" zu ertragen, sie mußten sie zerstören, noch Krokus konnte das verlorengegangene allgemeine Glück in einem individuellen Glück erhalten. Die tragische Widersprüchlichkeit besteht darin, daß er es durch sein Verhalten, das dieses Glück festhalten wollte, zerstörte. Libussas Worte: "Kein menschliches Herz kann es wagen, / Zu umfassen der göttlichen Güter Fülle" umschreiben die Tat ihres Vaters. Dennoch steht fest, daß Krokus nicht wußte, was er tat. Seine Worte vor der Tat waren:

"Fluch der Hand,

Die deiner Eiche mit dem Beile droht" (S. 51).

Er wußte nicht, w e s s e n Hand er fluchte. Ebenso wie die "slavisches Männer" wußte er nicht, gegen wen er sich aufrichtete, er wußte also nicht, daß er den Göttern zürnte; beide Male steht jedoch außer Frage, d a ß die Tat geschah. Krokus ist unwissentlich schuldig geworden und wird mit dem Tod Nivas bestraft.

Auch hier kann eine Aussage von Walter Benjamin weiterhelfen: "... in der Tragödie besinnt sich der heidnische Mensch, daß er besser ist als seine Götter, aber diese Erkenntnis verschlägt ihm die Sprache, sie bleibt dumpf. Ohne sich zu bekennen, sucht sie heimlich ihre Gewalt zu sammeln. Schuld und Sühne legt sie nicht abgemessen in die Waagschalen, sondern rüttelt sie durcheinander. Es ist gar keine Rede davon, daß die "sittliche Weltordnung" wiederhergestellt

1) Vgl. Benjamin, Walter. Schicksal und Charakter. A.a.O. S. 34

werde, sondern es will der moralische Mensch noch stumm, noch unmündig - als solcher heißt er Held - im Erbeben jener qualvollen Welt sich aufrichten. ... Das Schicksal zeigt sich also in der Betrachtung eines Lebens als eines verurteilten, im Grunde als eines, das erst verurteilt und darauf schuldig wurde. Wie denn Goethe diese beiden Phasen in den Worten zusammenfaßt: "Ihr laßt den Armen schuldig werden." Das Recht verurteilt nicht zur Strafe, sondern zur Schuld. Schicksal ist der Schuldzusammenhang des Lebendigen"¹⁾ Der Tod Nivas, die "Strafe" für Krokus, ist seine Schuld. Das Goethezitat: "Ihr laßt den Armen schuldig werden", faßt die Ausführungen Benjamins zusammen; das bedeutet aber: der Mensch war, bevor er schuldig wurde, schon zur Schuld bestimmt. Bevor er sie ausübte, war er schon zu der Tat verurteilt, von der er nicht wußte, warum er sie tat und wohin sie führte.

Wenn Benjamin fortfährt: "Dieser (Schuldzusammenhang des Lebendigen) entspricht der natürlichen Verfassung des Lebendigen, jenem noch nicht restlos aufgelösten Schein, dem der Mensch so entrückt ist, daß er niemals ganz in ihn eintauchen, sondern unter seiner Herrschaft nur in seinem besten Teil unsichtbar bleiben konnte. Der Mensch also ist es im Grunde nicht, der ein Schicksal hat, sondern das Subjekt des Schicksals ist unbestimmbar"²⁾, dann löst er damit endgültig die Verkettung von Schicksal und Charakter. Nicht der Charakter des Menschen, das Subjekt, ist sein Schicksal, sondern dieses ist "das natürliche Leben im Menschen". Diese Macht ist nicht personifiziert zu denken, es sei denn, man wolle sie symbolisch darstellen, wie es die Bilder der Moiren: Atropos, Lachesis und Klotho, in der griechischen Tragödie als Lenkerinnen des Geschicks aufgefaßt, tun. Diese Macht ist eine allgemeine Macht, die das Lebendige schlechthin bestimmt. Sie trifft jeden Menschen, den einen weniger, den anderen mehr. Und wenn hier noch einmal Goethes Wort von der "entschiedenen Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt" herangezogen wird,

1) Benjamin, Walter. Schicksal und Charakter. A.a.O. S. 35

2) Ebd. S. 35

dann deshalb, weil Goethes "entschiedene Natur des Menschen", die das Schicksal ist, dasselbe meint wie Benjamins Formulierung "Schuldzusammenhang des Lebendigen", oder auch "das bloße Leben in ihm (dem Menschen)". Dieselben Zusammenhänge sind hier auf eine Formel gebracht, wie sie Goethe in dem Satz: "Ihr laßt den Armen schuldig werden" aussprach.

Diese Erklärungen machen die Schicksalsfügung in der "Gründung Prags" verständlicher. Die "Slavischen Männer" - Krokus einbezogen - mußten den Bruch mit der "glücklichen Ursprungszeit" vollziehen, weil "das bloße Leben" in ihnen, die "entschiedene Natur des Menschen", die das Schicksal ist, es forderte. Die Frage, die sich aus dem Zweifel ergab, ob die slavischen Männer in titanischer Selbstüberschätzung oder nach eigenem Beschluß gehandelt haben, ob sie "Helden" oder "Unhelden" waren, wie Görner formuliert, ob schuldig oder unschuldig, kann so beantwortet werden: Diese Gegensätze widersprechen sich nicht, sie gehören zusammen. Die kreatürliche Schuld verlangt dieses Heldentum, dem sie gleichzeitig untertan sind und das sie gerade zu "Unhelden" macht. Sie sind nicht nur verrückbar wie leblose Schachfiguren, sie tragen in sich einen Bewegungsmechanismus, der sie schuldig werden läßt: das vorbestimmte Leben. Die vorsichtige Bezeichnung Figuren darf deshalb wieder gleichberechtigt durch die Bezeichnung Personen ersetzt werden; denn auch hier besteht kein Widerspruch. Dieses "bloße Leben" im Menschen läßt ihn schuldig werden, es ist "das Schicksal". Es ist im Grunde ein Leben, "das erst verurteilt und darauf schuldig wurde".¹⁾

Die Folgerung Thiergardts geht an diesem scheinbaren Widerspruch vorbei, denn er erkennt ihn nicht. Bei ihm heißt es: "Er ist nur in 'ironischem Sinne Held'. Damit fehlt diesen Figuren jede Möglichkeit zu tragischer Größe, sowohl im moralischen wie im amoralischen Sinne. Selbst ihr Verschulden ist nicht aus freier Entscheidung erwachsen, sondern Teil des Schicksalsspruches"²⁾. Gerade dieser Sachverhalt

1) Benjamin, Walter. Schicksal und Charakter. A.a.O. S. 35

2) Thiergardt, Ulrich. Schicksalstragödie als Schauerliteratur. A.a.O. S. 80

ist hier Tragik: der Held kann die Tat nicht wollen, aber er verübt sie, weil er sie tun muß.

Auch Volkelts versucht dieses "schuldlos-schuldig" zu erklären: "Wenn ein transzendentes¹⁾ Schicksal in das Wollen und Handeln der Personen eingreift, so wird dadurch die Schuld in eine zweideutige Beleuchtung gerückt. In diesen Fällen fühlen sich die Personen einerseits als schuldig oder doch als gewissermaßen schuldig, und sie werden auch vom Dichter als Frevler hingestellt; andererseits aber ist es doch ein dem Menschen jenseitiges Schicksal, das ihn hinterrücks, unbekümmert um sein Wissen und Wollen, in Schuld verstrickt; also ist er in gewissem Sinne doch zugleich schuldlos. Ich denke hierbei insbesondere an die antike Tragödie, sodann auch an die moderne, zumeist karikaturartige Wiederbelebung des antiken Schicksals. Aber auch die im eigentlichen Sinne christliche Tragödie mit dem Walten der Vorsehung gehört hierher."²⁾

Nicht nur die einleitenden Gedankengänge Volkelts, sondern auch die Schlußfolgerung ist mit Vorbehalt zu betrachten. Nur die heidnische Welt braucht die Schicksalsidee, nicht aber die christliche, wie ja auch Brentano seine "Schicksalsbewegung" bewußt vom Heidentum, nicht aber vom Christentum ausgehen läßt.

Die religiöse Ordnung des Christentums kennt außer den für das Schicksal konstitutiven Begriffen Unglück und Schuld, "innerhalb deren es keine denkbare Straße der Befreiung gibt (denn soweit etwas Schicksal ist, ist es Unglück und Schuld)"³⁾, auch noch Unschuld und Glück, die dem "sündigen" Menschen durch die Gnade zuteil werden können.

Wenn Volkelts die vom Schicksal oktroyierte Schuld auch in der christlichen Tragödie sieht, so ist dies fraglich, denn in ihr müßte die Aufhebbarkeit der Schuld angelegt sein. Seine These wäre nur dann zu akzeptieren, wenn es in dieser

1) Das Attribut "transzendent" könnte weggelassen werden, es bewirkt keine Verdeutlichung des Begriffs Schicksal, denn der Ausdruck "nicht transzendentes Schicksal" wäre unsinnig.

2) Volkelts, Johannes. Ästhetik des Tragischen. München² 1906. S. 162

3) Benjamin, Walter. Schicksal und Charakter. A.a.O. S. 34

"christlichen Tragödie" keine Gnade für den Menschen gäbe. Möglicherweise ist diese Auffassung in Volkelts "Walten der Vorsehung" versteckt, mit der die "Erbsünde" gemeint sein könnte, die der "kreatürlichen Schuld", dem Schicksal, entspräche.

Von diesen Überlegungen aus wird verständlich, welche Bedeutung dem Auftauchen der christlichen Lehre innerhalb der heidnischen Welt in der "Gründung Prags" beigemessen werden muß. Brentano ist sich dieser Bedeutung bewußt, er sagt in den Anmerkungen zur "Gründung Prags": "Ebenso habe ich nach der anderen Seite das Überschreiten der drei Schwestern bis zu einzelnen Ahnungen des Christentums getrieben, ... Ich mußte ..., um dem Ausdrucke einer unbestimmten Sehnsucht entgegen zu arbeiten, dem Aufstreben der drei Schwestern ein Entgegenkommen gegenüber stellen; dieses habe ich in dem Berufe der Trinitas, und des sie vermittelnden Pachta auf eine so leise Art versucht, daß sie weder Episode noch Gipfel sind, und in dem Untergang ihrer schönen Hoffnung nicht tragischer wirken, als ein voreiliger Frühlingstag, der schuldlose Blumen, die die Sonne begrüßen wollten, zum Tode führt."¹⁾

Der Untergang dieser "schönen Hoffnung", die Trinitas und Pachta bringen, sollte also "nicht tragischer wirken, als ein voreiliger Frühlingstag, der schuldlose Blumen, die die Sonne begrüßen wollen, zum Tode führt". In einer heidnischen, vom Schicksal bestimmten Welt, die die Menschen schuldig macht, stirbt die Christin Trinitas schuldlos, denn sie, eine "schuldlose Blume", ist als Christin der Gnade teilhaftig. Trinitas' Worte, kurz vor ihrem Tod, lassen jedenfalls glaubhaft erscheinen, daß ihr die Gnade vermittelt wird:

"Barmherz'ger Gott! erbarm' dich deiner Magd,

Laß deines Todes sie theilhaftig werden" (S. 318).

Unter Berücksichtigung dieser Folgerungen wird glaubwürdiger, was bisher nur angedeutet, nicht aber hinreichend begründet werden konnte, daß das Christentum in diesem Drama "die

1) "Die Gründung Prags" S. 384

Straße der Befreiung" aus der Schicksalsbestimmung bedeutet. Damit wird auch verständlich, warum Libussa in dem Erbe Trinitas' die Hoffnung sah. Die Gestalt der Trinitas vermittelt die Hoffnung auf Gnade, die der in Schuld befangenen Menschheit in der Zukunft zuteil werden soll. Die Bewegung in der "Gründung Prags" kann daher eingeteilt werden in: a) mythische, schicksallose, glückliche Ursprungszeit, b) vom Schicksal bestimmte heidnisch-geschichtliche Epoche - durch das Geschehen im Drama geschildert - c) die Aufhebung des Schicksalszwanges durch die begnadete Freiheit des Christen.

Der Mensch ist also anfangs paradiesisch schuldlos, wird durch Schicksalszwang, der ihn zur Geschichte führt, schuldig und erfährt schließlich eine Begnadigung zu persönlicher Freiheit.

Dem "sündigen" und damit schuldigen Menschen kann in einer christlichen Ordnung die Gnade zuteil werden, er wird erlöst. Diese Gnade kann es in der heidnischen Tragödie nicht geben. So ist folgerichtig Erlösung vom Schicksal in der "Gründung Prags", in einer heidnischen vom Schicksal bestimmten Welt, lediglich als der zart angedeutete Hoffnungs-schimmer spürbar, der über den Schluß des Dramas hinausweist:

"Schwarz deckt die Nacht des Heidenthums dieß Land,
Ein Schimmer liegt kaum auf der Höhen Rand." (S. 327)

Das Schicksal, wie es in der "Gründung Prags" in Erscheinung tritt, kann also bezeichnet werden als "Schuldzusammenhang des Lebendigen", aber auch als "kreatürliche Schuld" oder "Erbsünde", sofern man von der direkten Beziehung auf die Gnade, die in einer christlichen Welt diese Schuld aufhebt, absieht. Eine solche "Schicksalstragödie" ist auch nur in der heidnischen Welt möglich.

Jetzt kann auch erklärt werden, warum diese vom Heidentum beherrschte Welt der "Gründung Prags" mit hinweisenden Zeichen übersät ist und auch, was diese Zeichen bedeuten. Diese Zeichen, die das Schicksal ankünden und deren Weisungen entsprochen werden muß, zeigen eben diesen Schuldzusam-

menhang des Lebendigen an. Diesen Zeichen sind die Menschen in der "Gründung Prags" unterworfen und können ihnen nicht enttrinnen.

Beachtet werden muß aber noch eine weitere Funktion: sie sind poetische Konstruktionen des Dichters, der diese Schuldverstrickung im Drama sichtbar machen will.

Die Zeichen der Gruppe a zeigen somit den Schuldzusammenhang aller Menschen an.

Die Zeichen der Gruppe b zeigen die "Begabung" auserwählter Personen für das Schicksal an. (Auch Libussa steht durch ihren Vater in diesem "Schuldzusammenhang".)

Es ist wohl kein Zufall, daß viele Zeichen, die das Schicksal, d.h. die "entschiedene Natur des Menschen", anzeigen sollen, der Natur entstammen: Pflanzen mit bedeutsamen Namen, der Sturm in der Natur, das Gewitter, die Fledermäuse, die Eiche, die in ihrer zersplitterten Gestalt an die Schuld der Menschen erinnert.

Eine Sonderrolle spielen Requisiten wie Pflug, Speer, Beil und Ring. Auch diese Schicksalsrequisiten können als Schuldinstrumente aufgefaßt werden, denn sie helfen auch das Schicksal zu vollziehen, d.h. sie unterstützen die "entschiedene Natur des Menschen", die den Bruch mit der Natur durch sie verfestigt. Beil und Säge etwa waren an einem Geschehen in der Vergangenheit beteiligt, als sie die Eiche der Niva bedrohten. Der Fluch des Krokus traf sie und die Geschlechter ihrer Besitzer. Erst dadurch wurden Beil und Säge als aktive Requisiten für die Zukunft determiniert. Sie sind in Gestalt und Funktion Schicksalsrequisiten. Sie ähneln also der berühmigten Eigenständigkeit des Messers in Werners "24. Februar", sind aber auch dem Schwert des Henkers in Brentanos "Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl" vergleichbar.

Entsprechend kann auch der Ring Libussas, der Ring, den Wlasta begehrt, gedeutet werden. Es ist der Ring, an dem "des Krokus Glück" hängt. Er kann aber jetzt nicht nur als Verbindung zur glücklichen Ursprungszeit gesehen werden, sondern muß auch als Schicksalsrequisit, das die Versuchung

zur Verschuldung, zur Hybris in sich trägt, verstanden werden.

Die Zeichen, die nur einen Teil der Menschen in der "Gründung Prags" erreichen (Omen, Fluch, Traum, Prophezeiung), zeigen die besondere Schuldverstrickung einzelner Menschen an.

Libussa und ihre Schwestern nehmen hier eine Sonderstellung ein, obwohl sie durch die Tat ihres Vaters auch in diesem Schuldzusammenhang stehen.

Diesen Figuren ist ihre besondere Prägung durch das Schicksal zwar bewußt, sie können aber dennoch, selbst wenn sie es wollten, nichts anderes tun, als den über sie verhängten Schicksalsspruch erfüllen, d.h. der in ihnen besonders ausgeprägten "entschiedenen Natur des Menschen" folgen. Das Schicksal führt den Menschen "blind da oder dorthin".

In der Intensität der Zuordnung zum Schicksal gibt es in dieser "bevorzugten" Gruppe graduelle Unterschiede. Libussa und ihre Schwestern haben Anteil an allen Zeichen, an Fluch, Omen, Traum und Prophezeiung. Zwratka etwa kann Flüche äußern und kommt zu ihrem - allerdings sehr begrenzten - Traumerlebnis. Wrsch und Domaslaus sind Vollstrecker des ihnen auferlegten Omens.

Was meinen diese Begriffe: Omen, Fluch, Traum und Prophezeiung? Es ist ihnen eines gemeinsam: sie weisen auf die sicher zu erwartenden Aktionen des Schicksals hin, als Vorboten des Schicksals also. Das Omen betreffend heißt es in der "Gründung Prags" (S. 93):

"Wen du berührst, Geschick, der muß verderben,
Die Sünde sah von Kind zu Kind ich erben"!

Zum Fluch heißt es an anderer Stelle:

"Aber der Fluch ist ohne Zügel und Zaum.

Geschleudert vom Zorne, den tödtlichen Stein

Führet das grausame blinde Geschick,

Kein Segen je holet den grimmigen ein" (S. 48).

Zum Traum: (Libussa)

"Ich that allein, was mir der Traum befahl,

Die Wahl der Götter war auch meine Wahl." (S. 280)

Zur Prophezeiung: (Libussa)

"Hat mich geheiligt gleich der Götter Gunst,
Tönt gleich von Weissagung mein ird'scher Mund,
Bin ich doch Erbin nur so hoher Kunst,
Der Götter Weisheit thue ich nur kund.
Das Meinige ist sterblich, Schaum und Dunst,
Ich bin ein Werkzeug, göttlich ist der Grund." (S. 84)

Auf den ersten Blick fällt auf, daß Omen und Fluch als direkte Einflußbereiche des Schicksals gelten, Traum und Prophezeiung aber als solche der Götter. Selbst Zwratkas Traum war schließlich eine Verbindung zu ihrem angebeteten Gotte Tschart.

Zunächst zu den Zeichen Omen und Fluch. Aus den zitierten Worten Libussas in bezug auf das Omen läßt sich die Bedeutung dieses Begriffs in der "Gründung Prags" erkennen: "Die Sünde sah von Kind zu Kind ich erben". Omen muß hier als Kennzeichen für die besondere Schuld eines Geschlechts verstanden werden. Das Omen zeigt die Verschuldung eines Geschlechts an.

Vom Fluch heißt es, daß, sobald er im Zorn ausgestoßen wurde - man darf berechtigt 'blinden' Zorn hinzufügen¹⁾ -, das Geschick diesen "tödtlichen Stein" aufnimmt und unwiderruflich den Fluch ausführt. (Libussa allein kann den Fluch auch zurücknehmen, wie bereits erwähnt.)

Wenn man erkennt, daß sich in diesem "Geschick" der "Schuldzusammenhang des Lebendigen", oder auch die "entschiedene Natur des Menschen" auswirkt, kann man wie folgt übersetzen: Fluch heißt die kreatürliche Schuld unbewußt aussprechen, denn diesem unbewußten Bekenntnis folgt die sichtbare schuldige Verstrickung eines vom Fluch getroffenen Menschen, der damit den Schuldzusammenhang erkennbar macht.

Omen wie Fluch beziehen sich also auf den Schuldzusammenhang mehrerer Menschen, wobei dem Omen jedoch seine spezifische Geltung für ein Geschlecht bleibt, der Fluch aber auch andere für das "Schicksal" offene Menschen treffen

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 140

kann. Der Unterschied zwischen Omen und Fluch zeigt sich auch im Zeitpunkt der sündigen Tat: das Omen tritt nach, der Fluch vor der Tat auf. Zweifelhaft darf dennoch bleiben, ob Fluch und Omen zu mehr als der dramatischen Wirksamkeit nütze sind. Würde aber ohne Fluch und Omen die Schuldverstrickung der betreffenden Menschen im Drama fortfallen? Blümner beantwortet diese Frage mit Bezug auf die griechische Tragödie. Dabei unterscheidet er Fluch und Omen nicht: "Auch ohne den väterlichen Fluch konnte die Katastrophe so erfolgt sein. Aller Grund des Unheils liegt in dem unbesserlichen Stammcharakter des Geschlechts". Blümner führt dazu noch aus: "Eteokles und Polyneikes sind durch die Verwünschungen ihres Vaters dem Verderben geweiht. Aber sie haben beide durch ihren Frevel diesen Fluch auf sich geladen."¹⁾ Blümner spricht also von dem "unverbesserlichen Stammcharakter des Geschlechts", der der Grund des Unheils sei; aber was ist dieser "Stammcharakter" anderes als die besondere Offenheit für das Schicksal, die besondere Schuldverstrickung eines Geschlechts oder bestimmter Menschen? Es ist ein und dasselbe. Omen und Fluch können daher als erkennbare Zeichen dieses Schuldzusammenhangs gewertet werden. Das gilt auch für "Die Gründung Prags". Wrsch und Domaslaus müssen eine unheilvolle Bedrohung für das Herrscherge= schlecht sein, weil sie ebenso wie ihre Väter unter dem Schicksal stehen, wie es durch das Omen bestimmt wurde. Sie wollen diese Schuldverstrickung nicht ändern, könnten es aber auch nicht:

"Wrschowitz.

Daß Säg' und Beil nicht voneinander weiche,
Laß, was der Väter dunkler Trieb versucht,
Uns sehend nun vollenden." (S. 103)

Wlasta muß, weil sie ebenso schuldig ist wie ihr "Geschlecht", Domaslaus töten, der Fluch Lapacks zeigt lediglich den Gang ihrer Schuldverstrickung an: "Fluch meinem tollen Blute!/
Den Schicksalsgöttern gab ich mich zu

1) Blümner, Heinrich. Über die Idee des Schicksals in der Tragödie des Aischylos. A.a.O. S. 141

eigen." (S. 360) Omen und Fluch könnten daher als entbehrlich gelten, denn sie sagen ohnehin nichts Neues an. Nicht zu unterschätzen ist jedoch ihre Funktion, daß sie diesen bestehenden Schuldzusammenhang anzeigen. Sie erfüllen insofern in der "Gründung Prags" eine Aufgabe, als sie den Weg durch die verschlungenen Wege des Dramas weisen. Sie dürfen somit als Signale für Zuschauer oder Leser verstanden werden, denn für die Personen im Drama bleibt die Aussage dieser Zeichen wirkungslos, sie sind "blind" und können sie nicht erkennen. Nur Libussa sieht Zusammenhänge, die sie jedoch zweifellos auch ohne Omen und Fluch wahrgenommen hätte. Přemysl etwa sieht sie nicht und macht daher schließlich gerade Wrsch zu seinem Vertrauten.

Wie steht es aber mit den Zeichen von Traum und Prophezeiung? Nur Zwratka - in eingeschränktem Maße - und die lichten Schwestern sind in der "Gründung Prags" diesen Zeichen zugänglich. Sie sind als Einflußbereiche der Götter anzusehen. Prophezeiung vor allem muß als Verkündigung der im Traum erhaltenen Weisungen der Götter verstanden werden. Nur die lichten Schwestern können diese Weisungen mitteilen, insbesondere Libussa. Für Zwratka ist der Traum lediglich Mittel zur Begegnung mit ihrem Gotte Tschart. Selbst wenn sie im Traum Weisungen erhielt, wären diese nicht von allgemeiner Interesse. - Wären Traum und Prophezeiung aber nicht doch als Zeichen des Schicksals anzusehen? Um diese Frage zu beantworten, müßte zuvor die Frage nach dem Verhältnis der Götter zum Schicksal erklärt werden: Wie verhalten die Götter sich zum Schicksal? Zur hinreichenden Klärung dieser Frage muß wieder der Text des Dramas herangezogen werden. Als Libussa gewählt wird, sagt sie:
"Nehm' eine Krone ich von dem Geschick,
Die ihr gegeben, die ich nicht begehre,
Und nur den Göttern geb' ich sie zurück!" (S. 77)
Die Krone, die Libussa vom Schicksal erhalten, die von den Menschen gegeben wird, will sie demnach nur den Göttern zurückgeben. Besteht denn eine enge Verbindung zwischen Schicksal und Göttern, die diesen Entschluß rechtfertigen würde?

Am Schluß des III. Akts, nach ihrem Sturz also, sagt Libussa:

"Die Götter, deren Schoos ich rein entstammet,
Sie wollen so, was ihr beginnt, vollenden." (S. 238)

Die Entwicklung, die von Menschen begonnen, vom Schicksal gelenkt wurde (denn die Menschen in der "Gründung Prangs" tun nichts anderes als das Schicksal zu erfüllen), diese Entwicklung wollen die Götter vollenden. Die Annahme, Götter und Schicksal seien eng miteinander verbunden, bestätigt sich also.

Im IV. Akt heißt es in bezug auf Primislaus:

"Ein Blinder, pflüget er dem blinden Glücke
Die Krone achtlos aus des Schicksals Feld." (S. 307)
Und gleich darauf wieder:

"Die Krone, die die Götter dir ertheilen" (S. 308).

Auch hier wieder: die Krone, die das Schicksal zu vergeben hat, erteilen die Götter. Aus dem Zusammenhang der zitierten Stellen läßt sich auch die Weitergabe der genannten Krone, es ist ja ein und dieselbe, verfolgen. Mit Krone ist hier sinnbildlich der Herrschaftsanspruch gemeint, denn der Herrscher Böhmens trägt Chechs Mütze als Zeichen seiner Macht. Libussa erhielt sie durch die Menschen vom Schicksal und will sie nur den Göttern zurückgeben. Die Götter erteilen nach ihrem Sturz Primislaus die Krone. Man kann also annehmen, daß sie die Krone, d.h. den Herrschaftsanspruch von Libussa - wie versprochen - zurückerhalten haben. Jedesmal erweisen die Götter sich - wie in der griechischen Tragödie - als Vermittler des Schicksals. A.W. Schlegel bestimmt die Funktion der griechischen Götter so: "... die griechischen Götter sind bloße Naturmächte; und wiewohl unermeßlich viel höher als der sterbliche Mensch, stehen sie doch dem Unendlichen gegenüber auf der gleichen Stufe mit ihm ... In der Tragödie ... treten sie auf entweder als Diener des Schicksals und vermittelnde Ausführer seiner Beschlüsse; oder die Götter bewähren sich selbst erst durch freies Handeln als göttlich ..." ¹⁾

1) Schlegel, August Wilhelm von. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. A.a.O. S. 62

In der "Gründung Prags" erwecken die Götter nicht den Anschein, "sich selbst erst durch freies Handeln als göttlich" bewähren zu wollen, sie sind vielmehr wie der Mensch - wenn auch auf einer höheren Stufe - Gehilfen des Schicksals, also, wie in der griechischen Tragödie, Diener des Schicksals¹⁾.

Blümner erweitert diese Anschauung noch: "Zeus selbst kann jene festgesetzte Ordnung der Dinge nicht aufheben; ja er ist, obschon jetzt im Besitze der höchsten Macht, den Moiren unterworfen; wie er einen Anfang hatte, so ist er auch nicht unbedingt ewig; vielmehr ist sein Fall bedingungsweise, eben so möglich, als jetzt Prometheus Leiden erfolgt."²⁾ Diese Götter sind nicht schicksallos, wie Hölderlin die seligen Götter nennt³⁾, sie können ebenso wie Prometheus, d.h. der vom Schicksal auserwählte Mensch, in den "Schuldzusammenhang des Lebendigen" geraten.

In der "Gründung Prags" gibt es nicht immer diese Schicksalsbezogenheit. Bevor der Bruch mit der Natur geschah, d.h. bevor die Schicksalsbewegung ihren Ausgang nahm, sind die Götter selbst noch schicksalslos frei:

"Und in des Walddickichts krausem Gesaus
Waren lebendige Götter zu Haus.

Wo jetzt die Wildniß
In wilden Waldquellen
Einsam sich spiegelt,
Schauten ihr Bildniß
Die sel'gen Gesellen." (S. 45)

Damals gab es sie, die "seligen Götter", von denen Hölderlin spricht. Sie wohnten dort, "wo jetzt die Wildnis in wilden Waldquellen einsam sich spiegelt" (S. 45). Dort wohnen sie aber jetzt nicht mehr, denn der Mensch vertrieb sie:

"Schattig gedeckt, ist die Waldnacht ein Haus,

- 1) Auch die Götter in der "Gründung Prags" sind Naturgötter, vgl. allein Tetkas Rede S. 51f. Die Götter in der "Gründung Prags" sind auch, wie bereits gezeigt, den griechischen Göttern nachgebildet.
- 2) Blümner, Heinrich. Über die Idee des Schicksals. A.a.O. S. 119
- 3) "Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, athmen die Himmlischen;"
Vgl. Hölderlin, Friedrich. Hyperions Schicksalslied. In: Sämtliche Werke. Bd.1, Hrgb. Friedrich Beissner. Stuttgart 1946. S. 265

Und die Erde ein Tisch mit erquickender Last,
Gerüstet von Göttern, doch ein trunkener Gast,
Stößt der Mensch die Wirth undankbar hinaus,
Und er zerschmettert, die Tempel erbauend,
Thöricht die Wiegen der himmlischen Geister,
Die ihm, gleich treuen Gespielen, vertrauend
Boten die Hände zum Bund mit dem Meister" (S. 47f.).

'Meister' wird hier der Mensch genannt, denn er fühlt sich den Göttern überlegen, er besinnt sich - wie Benjamin sagt - daß "er besser ist als seine Götter", er verjagt sie und bringt sich und die Götter eben durch diese kreatürliche Schuld, die sein Schicksal ist, in Abhängigkeit vom Schicksal.

Nach diesem Ereignis, das in der "Gründung Prags" die slavischen Männer auslösen, sind die Götter in diesem Drama "Diener des Schicksals"¹⁾ geworden. Es müssen also sowohl Traum wie Prophezeiung ebenso wie die anderen "Zeichen" als Weisungen bzw. als Voraussagen, die durch die Götter vom Schicksal gegeben werden, verstanden werden. Zwratkas Traum=erlebnis muß auch deshalb einen so begrenzten Erfolg haben, weil sie allein mit Tschart in Verbindung tritt, der noch weniger Freiheit, noch weniger Rechte als die anderen Götter hat: er sitzt "gefesselt in einsamer Wacht"²⁾. Seine Rechte dem Schicksal gegenüber sind also besonders gering zu veranschlagen, und Zwratkas Verbindung zu ihm kann ihr schon deshalb keine handlungsvorantreibende Kraft geben.

Nach diesen Klärungen stellt sich zwangsläufig die Frage, warum denn Libussa überhaupt die Herrschaft antreten muß und sie ihr noch ausdrücklich vom Schicksal übertragen wird. Niemand erscheint doch in einer schicksalsbestimmten Welt zur Ausübung der Herrschgewalt weniger geeignet als Libussa, die in einer schicksalsfreien, mythischen Ursprungszeit beheimatet ist. Aber Libussa hat die ausdrückliche Zustimmung der Götter. Sie handelt und spricht im Grunde nie

1) Vgl. Schlegel, August Wilhelm von. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. A.a.O. S. 62

2) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 52

selbst, immer tun es die Götter für und durch sie, die Götter, die doch als "Diener des Schicksals" aufgefaßt werden müssen. Gibt es für solche Unstimmigkeiten eine Erklärung?

Zu einer zufriedenstellenden Lösung dieser Frage bedarf es einer näheren Bestimmung der Gestalt Libussas. Zweifelsfrei steht fest, daß Libussa vom Schicksal, dessen Mittler hierbei die Menschen sind, zur Fürstin gemacht wird. Libussa nimmt die Wahl an, ihr ganzes Wesen ist Hingabe, sie ordnet sich damit dem Schicksal unter:

"Das Meinige ist sterblich, Schaum und Dunst,
Ich bin ein Werkzeug, göttlich ist der Grund." (S. 84)

Libussa ging aus der Verbindung Krokus - Niva hervor. Sie hat durch ihre Mutter Anteil am Göttlichen:

"Die Götter, deren Schoos ich rein entstammt" (S. 238).

Libussa ist durch ihre Mutter dem ursprünglich Göttlichen, das im Mythischen lebt, verbunden. Sie ist zudem als Frau unbeteiligt an der "sündhaften" Tat, die die slavischen Männer begehen; sie steht aber als Tochter Kroks, der dieses "männliche" Unrecht wiederholt, als Mensch mit in diesem Schuldzusammenhang. Wenn berücksichtigt wird, daß Libussa dieses spezifisch "Menschliche", das den slavischen Männern das Schicksal aufbürdete, der schuldhafte Drang zur Tat, in sich aufgibt, dann wird verständlich, warum Libussa göttlich genannt wird, "den Göttern gleicht"¹⁾. Sie ist Dienerin des Schicksals. Der Verzicht auf die Tat bedeutet eine Überwindung derjenigen Anlage im Menschen, die den "Schuldzusammenhang des Lebendigen", seine "entschiedene Natur" aufdeckt. Sie muß als - wenn auch vergebliche - Gabe an eben dieses Schicksal gewertet werden, die die Versöhnung mit dem Ursprung herbeiführen soll. Die Menschen erhalten also durch die Wahl Libussas noch einmal die Möglichkeit, glücklich zu sein. Aber wie Krokus durch den Ring des Glücks zur Hybris verleitet wurde, leitet jetzt Libussa die Menschen ungewollt zur Hybris, d.h. zu ihrem erneuten, offenen Schuldbekenntnis. Dieses Schuldbekenntnis bewirkt den Sturz Libus=

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 220

sas, denn in einer vom Schicksal bestimmten Welt kann es weder Glück noch Freiheit geben.

Diese Zusammenhänge machen deutlicher, warum Libussa in der Gerichtsszene sagen kann:

"Es ist ein Recht der Ewigen gegründet,
Kein ird'scher Richter hat es je ergründet." (S. 127)
Hier spricht das Schicksal durch Libussa Recht, es ist die Nemesis, die strafende Gerechtigkeit, die den Menschen zur Schuld verurteilt, denn Rozhon trieb den Nagel in des Schicksals Eiche¹⁾; erneut bekennt sich ein Mensch also zum "Schuldzusammenhang des Lebendigen".

Der "Schuldzusammenhang des Lebendigen" ist nach dem Bruch mit der Natur nicht wieder aufhebbar, er ereilt alle Menschen und wird auch immer wieder bestätigt. Selbst die Mägde, auf die Libussa ihre vergebliche Hoffnung stützte, geraten in diese Schuldverstrickung, denn sie lieben die "schuldbeladenen" Männer. Auf Stratkas Bitte an Libussa: "Ich liebe ihn, o gib ihm deine Huld!" muß Libussa deshalb sagen:

"Die Huld, die du verschwendest, wird dir Schuld!" (S. 95)

Falsch wäre es allerdings, anzunehmen, Libussas Hoffnung ginge auf eine Wiederherstellung der verlorengegangenen Ursprungszeit. Ihr Blick ist in die Zukunft gerichtet, ihre Rückbeziehung zur Vergangenheit erfolgt nur insofern, als in ihr die Kraft des Ursprungs liegt. Sie ist, wie es ausdrücklich heißt, dem Leben zugewandt:

"Zum Himmel bet' ich, lach' und wein' zur Erde,
Daß mitten in dem Leben wohl mir werde." (S. 44)

Leben steht in diesem Zusammenhang für menschliches Leben, denn Libussa lebt nicht mehr als Göttin, sondern als Mensch:

"Das Meinige ist sterblich, Schaum und Dunst" (S. 84), sagt sie. Libussas persönlicher Hingabe an das Schicksal muß die Hoffnung zu Grunde liegen, daß die Menschen aus dieser Schicksalsabhängigkeit wieder entlassen werden können.

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 130

Diese Hoffnung der heidnischen Libussa erklärt auch ihre, schon im I. Akt bekundete, unbestimmte Hinneigung zum Christentum:

"Was abwärts zieht, ist allzutief dem Menschen,
Was aufwärts zieht, ist allzuhoch dem Menschen,
Der irdisch leben soll, und himmlisch denken,
Daß Erd' und Himmel sich in ihm versöhne,
Jener den Gott, den Menschen diesem schenken,
Kann nur der menschlichste der Göttersöhne." (S. 44)

Doch erst in Libussas Vision am Ende des V. Akts wird der Blick in die Zukunft zu einer Hoffnung, die eine Epoche der Freiheit im christlichen Sinne verspricht. Zur Erfüllung dieser unbestimmten Hoffnung war die Zeit jedoch noch nicht reif, das Heidentum und damit das alles bestimmende Schicksal war noch zu mächtig. Daß die Hingabe Libussas an das Schicksal zur Preisgabe ihrer selbst führt, sagt das Symbol des Pelikans.

Primislaus, der Libussas Verbundenheit zum Mythos ungewollt ein Ende setzt und die irdische Notwendigkeit institutionalisiert, bringt gleichzeitig wieder "die entschiedene Natur des Menschen", "den Schuldzusammenhang des Lebendigen" zur Herrschaft. Jetzt kann auch erklärt werden, warum Primislaus den Eindruck eines sich selbst bewußten Herrschers erwecken kann. Primislaus ist "blind"¹⁾, er kann nicht erkennen, daß er nicht selbst sieht, er steht ebenso wie die anderen "blinden" Menschen, und zwar im Unterschied zu Libussa ohne es zu wissen, im Dienste des Schicksals. Wenn Primislaus sagt: "Ich erkenne"²⁾, dann haben diese Worte keinen anderen Inhalt als Wlastas schreckerfüllter Ruf, der ein Ausdruck des gesamten Dramengeschehens ist:

"Das Schicksal nur beherrscht die Erkenntniß" (S. 352).

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 307:

"Ein Blinder, pflüget er dem blinden Glücke".
S. 251: "Drzewoslaus. Nie zog solch herrlich Loos
Ein Blinder aus des Schicksals dunklem Schoos!"

2) Vgl. ebd. S. 169: "Denn ihre Art erkenn' ich an der Blüthe." Auch der Name Primislaus bedeutet, wie Libussa sagt, "Ersinner": "Der Primislaus heißet, / das heißt ein Ersinner, / Denn mancherlei Rechte / Auf euere Köpfe / Wird schnell er ersinnen" (S. 278).

ZUSAMMENFASSUNG

Raum, Zeit und Handlung im Schicksalszusammenhang

Die bisherige Untersuchung von Raum, Zeit und Handlung hat ergeben, daß diese grundlegenden Kategorien eines Dramas in der "Gründung Prags" nur im Schicksalszusammenhang mit dem dramatischen Geschehen verstehbar sind.

Der Raum hat nicht autonome, sondern "determinierende" Bedeutung für die einzelnen Handlungsabläufe. Bevor diese beginnen, setzt der jeweilige Schauplatz bereits bestimmte vorprägende Zeichen. Der Raum ist in der "Gründung Prags" Außenraum, die Natur. Die Natur wiederum erscheint als Zeichenträger der Götter, die ihrerseits dem Schicksal unterworfen sind. Das heißt: durch die Natur, über die Götter bestimmt das Schicksal das Geschehen, konkreter Ausdruck dieses komplizierten Zusammenhangs ist das Bühnenbild: da steht mahnend die zersplitterte Eiche, da ist Kroks Hütte, die keine weitere Funktion hat als symbolhaft an die Tat eines bestimmten Menschen zu erinnern; vor der Hütte des Primislaus mahnt der Grabhügel des Vaters an die Gesetze, denen die Menschen durch ihre Kreatürlichkeit unterworfen sind. Der Raum spielt also mit, er zeigt das Schicksal, den "Schuldzusammenhang des Lebendigen"¹⁾ an. Dieser determinierend wirkende Raum ist Ausdrucksfeld des Schicksals.

In der Abfolge der drei Orte (Kroks Eiche, Libin, Hütte des Primislaus) zeigen sich die Entwicklungsstadien der Schicksalsbewegung an²⁾. Der Raum hält die Agierenden gleichsam gefangen, bereitet ihr Gefangensein in der eigenen Natur vor. "Der Schuldzusammenhang des Lebendigen" wird in diesem

1) Vgl. S. 161f. dieser Arbeit

2) Die Eiche symbolisiert sowohl die sündhafte Tat der slavischen Männer als auch die des Krokus; Libin, Libussas Schloß den vergeblichen Versuch der Versöhnung, d.h. durch ihre Herrschaft; die Hütte des Primislaus das erneute, ungewollte Schuldbekenntnis, d.h. durch die Herrschaft des Primislaus.

Drama allgemein verbindlich gesehen, er ist nicht an einer einzelnen Person exemplifiziert - die Tat Kroks gehört der Vergangenheit an - er ist wie eine einzige große Welle, die alle Figuren mitschwemmt. Es ist schließlich auch ein allgemeines Schuldbekenntnis, das den Sturz Libussas fordert, nicht die "Tat" eines Einzelnen. Dieser "Schuldzusammenhang des Lebendigen" ist der einzige Bewegungsmechanismus in diesem Drama, d.h. er ist total gesehen. Die einzelnen Schauplätze sind Sinnbilder, die, durch ihren Bezug zu diesem Schicksal, diese Totalität zum Ausdruck bringen.

Die Untersuchung der Zeit ergab anderes: auch in der Zeit wirkt eine determinierende Macht, auch in ihr herrscht eine ausschlaggebende Richtung. Aber diese Richtung drängt aus dem Dunkel zum Licht. Sie zeigt also nicht Schicksalsbefangenheit, sondern Schicksalsüberwindung an. Wie aus der Funktion des christlichen Elements in diesem Drama geschlossen werden darf, läßt dieses Licht der Zukunft die Gnade erwarten. Dieses Licht bedeutet Gnade für den noch in der Dämmerung verharrenden schicksalsbefangenen Menschen, die Zukunft hält sie für ihn bereit. Die "ideale" Zeit, deren Bestandteil die "reale" Zeit, d.h. die Dämmerung, ist, geht über diese "reale" Zeit hinaus. Das Christentum wird als Kraft, die diese Schicksalsbefangenheit aufhebt, erkennbar. Diese Kraft des Lichts ist schon im I. Akt, in der Begegnung Zwratka - Trinitas, leitmotivisch dem Dunkel überlegen.

Für die Zeit kann daher gesagt werden, daß in ihr bereits die im dramatischen Geschehen vorgeführte Ausweglosigkeit andeutungsweise aufgehoben erscheint, daß sie aus dieser Schicksalsbefangenheit herausleitet. Nicht das Schicksal, sondern das Christentum erweist sich als überlegene Macht, deren Sieg allerdings erst nach Abschluß des Dramas zu denken ist. Libussa, die eine "unbestimmte Sehnsucht"¹⁾ zum Christentum zeigt, gibt diese zukünftige Entwicklung in ihren Prophezeiungen zu erkennen. "Mir waren immer alle Schauspiele verhaßt, in welchen die Personen keine anderen

1) Vgl. "Die Gründung Prags" S. 384

Gesichtszüge haben, als sie gerade in dieser Handlung machen müssen; denn jede dramatische Figur müßte doch wohl Spuren aus einem früheren, und Anlage zu einem ferneren Leben haben, damit man glauben könne, sie habe auch vor dem ersten Acte schon gelebt, und werde nach dem fünften wohl in einem weiteren Leben mitspielen"¹⁾, sagt Brentano diese Anlage seiner Hauptgestalt ungewollt bestätigend. Libussas Verkündigung des Lichts der Zukunft ist zweifellos ein Hinweis auf den Fortbestand des Lebens "nach dem fünften Akt".

Tatsächlich wird aber im Geschehen der "Gründung Prags" die Loslösung vom Dunkel nicht erreicht. Die Dämmerung, d.h. Schicksalsbefangenheit motiviert das dargestellte Geschehen. Die "reale" Zeit veranschaulicht daher diese Schicksalsbefangenheit, nur die "ideale" Zeit weist den Weg zum Christentum, richtiger: ihr allein wird der Weg gewiesen. Dennoch bleibt das Christentum nur Ausblick, nicht Ziel der Tragödie.

Nur wenn das Drama eine Fortsetzung hätte, wie Brentano sie plante, wäre die Schicksalsbefangenheit aufgehoben worden. Die Zeitordnung des Dramas weist aber bereits diesen Weg und ist daher das Element des Dramas, das die Schicksalsbewegung zu ihrer Überwindung hinführt. Das "Determinierende" in der Zeitordnung überwindet also das Schicksal, während das "Determinierende" des Raumes Ausdruck des Schicksals ist.

Beide, Raum wie "reale" Zeit sind Zeichen, die die "entschiedene Natur des Menschen"²⁾ bereits ausdrücken. Raum, "reale" Zeit und Handlung sind daher notwendig aufeinander abgestimmt. Die Handlung macht ein Weltbild sichtbar, dem die Idee vom "Schuldzusammenhang des Lebendigen" zu Grunde liegt. Im Unterschied zur "fatalen Rechenkunst" Müllners³⁾, dessen Schicksalstragödien aus der "kriminalistischen Klü-

1) "Die Gründung Prags" S. 384

2) Vgl. S. 162 dieser Arbeit

3) Körner, Josef. Achim von Arnims Schicksalstragödie "Der Auerhahn". In: Euphorion 19, S. 241-264 (1912). S. 256

gelei der Nemesis"¹⁾ bestehen, "der nicht zufällig selbst ein bedeutenderer Kriminalist als Dichter war", wie Hankamer sagt²⁾, ist in Brentanos Drama das Schicksal innerstes Gestaltungsprinzip. Das Schicksal hätte nicht anders sich vollziehen können, wären Raum und Zeit anders gestaltet, wären Fluch, Requisit, Traum und Prophezeiung völlig fortgefallen. Brentano mußte nur zeigen, daß der "Schuldzusammenhang des Lebendigen" so und nicht anders ist, daß "die entschiedene Natur des Menschen" diese und keine andere Richtung geht.

Die Zeichen sind also Sinnbilder, Symbole für das Wirken des Schicksals und nur als solche bestimmend und richtungsweisend für die Handlung. Wenn Ricarda Huch sagt: "... das Orakel in der Braut von Messina ... und vollends die Wahrsagung der Hexen im Macbeth bildet eigentlich gar kein Glied im Kausalzusammenhange der Handlungen, sondern ist der poetischen Wirkung wegen da, gleichsam ein präludierender Akkord aus verbundenen Schicksals- und Seelentönen"³⁾, dann ist damit Gleiches wie hier für "Die Gründung Prags" gemeint. Was dieses Drama von jeder vergleichenden Betrachtung mit Schillers "Braut von Messina" oder "Macbeth" ausschließt, ist der völlig eigene Ansatzpunkt. Diese Dramen setzen zeitlich nach dem hier dargestellten Ursprung des Menschenschlechts, also im historischen Raum der Kultur an. In beiden Fällen werden Lebensgesetze an Einzelpersonen demonstriert.

"Die Gründung Prags" hat aber als Tragödie, wie Brentano sein Werk nennt⁴⁾, im Grunde nicht die Tragik eines einzelnen Menschen zum Inhalt, sondern die Tragik des menschlichen Lebens allgemein. Gundolf nennt Brentanos Werk zwar abwer-

1) Hankamer, Paul. Schicksalstragödie. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. S. 167-175 (1928/29). S. 169

2) Ebd.

3) Huch, Ricarda. Die Romantik. A.a.O. S. 559

4) Vgl. Brief an Pfarrer Bang, 1812: "Gestern habe ich mein bestes vollendetstes Gedicht die Gründung Prags eine Tragödie etwa 2 Alphabet stark in Versen abschriftlich zu Ende gebracht." In: Steig Bd. I S. 306

tend "eines jener nachfaustischen romantischen Universal=dramoiden"¹⁾, aber es fragt sich, wie anders - aus romanti=scher Sicht - das hier gemeinte allgemeine Lebensgesetz darstellbar gewesen wäre.

Günther Müller sieht in diesem "Universalischen" den Einfluß Adam Müllers: "Es ist von Wichtigkeit zu wissen, daß Bren=tano mit Adam Müller in Verbindung stand, als er sein histo=risch-romantisches Schauspiel dichtete, denn Müller in erster

1) Gundolf, Friedrich. Romantiker. A.a.O. S. 301

Gundolfs weitere Deutung sei an dieser Stelle angeführt, um solche verallgemeinernden und daher einseitigen Ur=teile aufzuzeigen. Er erkennt Brentano nicht einmal die Urheberschaft für das "Universal=dramoid" zu. Gundolf schreibt (a.a.O. S. 303): "Mit Recht dankt Brentano im Nachwort den Freunden und Gönnern, ohne deren gelehrte Hilfe er das Werk nicht hätte zustande bringen können, den Sprachforschern und Folkloristen Dobrowsky und Meiner, und dem Bildungsschriftsteller Baron von Retzer in Wien, mit Recht hat er selbst kulturhistorische Noten seiner Dichtung angehängt, um die volkskundlichen An=spielsel zu erklären, die er um der Buntheit, der kul=turhistorischen Echtheit und des mythischen Grusels willen vorher untergebracht: Brentano hat diese Lichter eigens aufgesetzt, nachdem er sie vorher eigens gesam=melt und gelesen." Es war im 19. Jahrhundert noch selbst=verständlich, sich vor der Produktion eigener Werke mit denen der Vorgänger vertraut zu machen und auch sich mit Gedanken der Zeitgenossen auseinanderzusetzen, um diese möglicherweise als Anspielungen im eigenen Werk zu ver=wenden; abgesehen davon, ist es doch reizvoll, Gundolfs Pauschalurteil, was Baron Retzer betrifft, durch einen Brief Jacob Grimms an Wilhelm zu widerlegen. Jacob Grimm schreibt: "Das Compliment für Retzer und seine Versifikation zu verstehen muß man wissen, daß dies ein ganz gemeiner, höchst eitler Kerl ist, der aber Censor war und damit zum Imprimatur gebracht wurde." (Brief vom 2. Nov. 1814. In: Clemens Brentano und die Brüder Grimm, Hrgb. Reinhold Steig, Stuttgart und Berlin 1914 S. 119.) Auch Brechler kennt diese Briefstelle offen=sichtlich nicht. Vgl. Einleitung zur "Gründung Prags". A.a.O. S. XIV

Diesen nach Grimm "gemeinen, höchst eitlen Kerl", der aber die überaus einflußreiche Position eines Zensors wahrnahm, in seiner Danksagung - aus ehrlichem Grund wohl an letzter Stelle (vgl. "Die Gründung Prags" S. 382) - genannt zu haben, legt Gundolf unter anderem als geistige Abhängigkeit Brentanos aus. Zumindest der Be=weisgrund für Gundolfs Argumentation erscheint daher in einem ungünstigeren Licht, wenn nicht gar die Argumenta=tion selbst. Es besteht kein Zweifel, daß Brentano, außer den selbstverständlichen Abhängigkeiten, oder richtiger: mit den selbstverständlichen Abhängigkeiten,

Linie hat Volk und Staat im Licht der Organismus- und Totalitätsidee gesehen. Für den Romantiker Brentano waren diese Ideen nicht Ziel, sondern Voraussetzung, nicht Gegenstand des Kampfs, sondern Besitz."¹⁾ Wie bereits früher gezeigt wurde, ergreift Brentano diese Idee Adam Müllers als Grundstein der eigenen ideellen Voraussetzung für "Die Gründung Prags". Die Organismusidee wird nicht so harmonisch, wie Adam Müller sie entwickelt, von Brentano übernommen. Nur wenn man den Bruch mit der Natur zum Wesen des Menschen rechnet, gilt Adam Müllers Satz auch für "Die Gründung Prags": "Der Staat ruhet ganz in sich; unabhängig von menschlicher Willkür und Erfindung, kommt er unmittelbar und zugleich mit dem Menschen ebendaher woher der Mensch kommt, aus der Natur".²⁾

Brentano vertieft und erweitert jedenfalls die Organismusidee Adam Müllers, für ihn gehört der Bruch mit der Natur zur Natur des Menschen, und die Entstehung eines Staates, wie sie in der "Gründung Prags" geschildert wird, ist im Grunde bedingt aus dem Leiden an der Kreatürlichkeit. Gerade diese Kreatürlichkeit, die das "bloße Leben im Menschen"³⁾ ist, will die Loslösung von der Natur, um frei zu sein, wobei aber erst die Gebundenheit an die eigene Natur erkennbar wird.

Die Tragik in der Tragödie "Die Gründung Prags" übergreift die persönliche Tragik, sie resultiert aus der notwendigen Schuld des Lebendigen schlechthin. Der Untergang der Freiheit erscheint notwendig (Trinitas), denn die Menschen in der "Gründung Prags" verharren noch in Blindheit. Selbst die Mägde, auf die Libussa ihre vergebliche Hoffnung stützt, werden schuldig; "die entschiedene Natur des Menschen" fordert das Schuldbekenntnis, der einmal eingeschlagene Weg

die er dankenswerterweise angibt, ein selbständiges Ganzes gegeben hat.

1) Müller, Günther. Die Libussadichtungen Brentanos und Grillparzers. In: Euphorion 24 (1922), S. 627

2) Müller, Adam. Die Elemente der Staatskunst, Jena 1922. Bd. I, S. 45. Vgl. ebenfalls S. 52 Anm. 3 dieser Arbeit

3) Vgl. S. 162 dieser Arbeit

ist unumgänglich, er ist notwendig Schicksalsvollzug. Das Tragische in der "Gründung Prags" entfaltet sich daher nicht aus der Gestaltung eines heroisch tragischen Lebens, es ist, einfach und vielschichtig zugleich, die Tragik des menschlichen Lebens allgemein, das Gesetz, nach dem die Menschheit angetreten.

Wenn diese harte Konsequenz innerhalb und besonders zum Schluß des Dramas dennoch durch den Hoffnungsschimmer, den das Christentum für die Zukunft verspricht, gemildert wird, dann zeigt sich hier der christliche Romantiker, der sich nicht bei der Einsicht in den schicksalsnotwendigen Gang der Menschheit beruhigen kann. Das Christentum bestimmt hier die dritte Stufe des romantisch-idealistischen Entwicklungsdenkens, es vertritt das Ideal, das nach der Befreiung von der Natur im Gang durch die Geschichte, als Weg voll menschlicher Irrtümer und Kämpfe, als letzter Zustand erreicht wird.

"Es gibt zwei Ideale unseres Daseins: einen Zustand der höchsten Einfalt, wo unsre Bedürfnisse mit sich selbst, und mit unsern Kräften, und mit allem, womit wir in Verbindung stehen, durch die b l o ß e O r g a n i s a t i o n d e r N a t u r, ohne unser Zutun, gegenseitig zusammenstimmen, und einen Zustand der höchsten Bildung, wo dasselbe stattfinden würde bei unendlich vervielfältigten und verstärkten Bedürfnissen und Kräften, durch d i e O r g a n i s a t i o n , d i e w i r u n s s e l b s t z u g e b e n i m S t a n d e s i n . . d" ¹⁾ sagt Hölderlin im "Hyperion".

Diese Entwicklung ist im Ansatz am Schluß der "Gründung Prags" gegeben, auch die Gestaltung dieser Zuversicht geschieht mit der im ganzen Drama verwirklichten Folgerichtigkeit; das Christentum, das dem Menschen Gnade zuteil werden läßt, erhebt ihn aus der schuldverstrickten Befangenheit im Heidentum. Diese Aufhebung des Schicksals ist romantisches Ideal, das sich in der "idealen" Zeit dieses Dramas, im Licht der Zukunft verwirklichen soll.

1) Hölderlin, Friedrich. In: Sämtliche Werke Bd. 3, Hrgb. Friedrich Beissner, Stuttgart 1957. S. 163

SCHLUSS

"Die Gründung Prags" - eine Schicksalstragödie?

Mit der Kennzeichnung ein "historisch-romantisches Drama"¹⁾ war "Die Gründung Prags" von Brentano der dramatischen Gattung zugewiesen. Das wird in der Forschung nicht allgemein anerkannt, es fehlt nicht an Stimmen, die es bestreiten. So schreibt Sengle: "Es ist kein Zufall, daß Brentano sich nicht nur gegenüber dem geschichtlich Wirklichen, sondern auch gegenüber den Bedingungen der dramatischen Gattung, zumal in diesem Drama, völlig frei fühlt; denn Drama und Geschichte haben miteinander gemeinsam, daß sie gegensatzreiche, dynamische Entwicklung und kein harmonisch schwebendes Spiel sind. Für den Märchendichter mußten beide Sphären in ihrem Kern unzugänglich bleiben."²⁾

Ähnlich argumentiert Friedrich Gundolf: "Brentanos echter Sinn für Traum- und Zauberwesen, der in seinen erzählerischen und lyrischen Improvisationen so frisch und locker schimmert, ist gerade hier meist erdrückt durch die volkshundliche Absicht und den dramatischen Zwang, sie zu vergewaltigen an handelnden und redenden Figuren. Das Huschende, Schwebende läßt sich leichter berichten als zeigen, ... Doch was die Stimmung in Gedichten oder Märchen fördern kann, zerstört das Drama. Das Werk ist tot."³⁾

Günther Müller sagt noch bestimmter: "Diese ... bezeichnen den Maße, die Führung der Begebenheit und der Raum zur Entfaltung der Handlung, mangeln Brentanos Dramen, müssen ihnen bei seiner ganzen Natur abgehn. ... Diese Behandlung des Worts, Brentanos eigentliche poetische Stärke, macht

1) Die begründete Berechtigung dieser Einordnung läßt sich aus der im Drama dargelegten Geschichtsauffassung ableiten, die den Ausblick ins Christentum braucht (vgl. insb. S. 164ff. dieser Arbeit); sie geht auch schon aus der Zeitgestaltung hervor (vgl. S. 37 dieser Arbeit).

2) Sengle, Friedrich. Das deutsche Geschichtsdrama. Stuttgart 1952. S. 66

3) Gundolf, Friedrich. A.a.O. S. 303

ihn zum ausgesprochenen Nichtdramatiker, denn bei ihm steht das Wort nicht rein im Dienst des Inhaltlichen, sondern es führt sein eigenes Leben."¹⁾

Schon Achim von Arnim schrieb an die Brüder Grimm: "Der anderen, Libussa, in Sprache und Einzelheit sehr ausgezeichnet, mangelt, wie es in mythischen Geschichten so leicht eintritt, ein Zusammenhang durch That und Charakter, es sind schöne einzelne Gruppen, wunderliche Begebenheiten, so daß es mir leid thut, daß er seinen ersten Plan nicht ausgeführt hat, sie ganz als Oper zu bearbeiten."²⁾ Daß Brentano solche Einwände und Vorwürfe kannte, beweist ein Brief an Arnim, in dem es heißt: "Was Du mir übrigens hinsichtlich der strengen Durchsicht und der Ausmerzung überschwenglicher allgemeiner poetischer Ausdrücke rätst, bringt mich in nicht geringe Verlegenheit, da ich Dir eines Theils ganz recht geben muß, daß dergleichen nichts taugt. Wo aber das Maaß ist, weiß ich nicht, und zu solcher Correctur sind geistreiche Freunde nöthig, die ich nicht hier habe ... Erst das Brouillon, das Du gehört, dann ganz in gerechten Jamben und nun ganz in Reimen. Ich würde toll werden, wenn ich das Alles wieder auflösen sollte."³⁾

Zweifellos arbeitete Brentano mit großer Sorgfalt an dem Werk, was auch von den Freunden anerkannt wurde. Selbst Jacob Grimm sagt lobend: "Clemens' Libussa ist durchweg gescheidt und nirgends leer".⁴⁾ Dennoch bleiben die angeführten kritischen Einwände mit bezug auf die dramatische Qualität dieses "historisch-romantischen" Dramas bis in unsere Zeit bestehen, wo etwa Taeschler die dramatische Intensität in Brentanos Schauspiel vermißt: "Dem Gang des Geschehens fehlt die Präzipitation der Dramen Schillers oder Kleists. Das Geschehen ist als Ganzes betrachtet ein gemächliches

1) Müller, Günther. A.a.O. S. 621

2) Brief vom 8. Sept. 1812 an die Brüder Grimm. In: Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Stuttgart und Berlin 1904. Hrgb. Reinhold Steig. S. 210f.

3) Brief Brentanos an Arnim nach dem 16. Jan. 1813. In: Achim von Arnim und die ihm nahe standen, Bd. I, a.a.O. S. 303f.

4) Brief Jacob Grimms vom 2. Nov. 1814 an Wilhelm. In: Clemens Brentano und die Brüder Grimm, a.a.O. S. 199

und gleicht dem Strömen eines grossen Flusses. Jeder Abschnitt aber hat seine eigene Mitte; und jeder Abschnitt wiederholt im Grunde ein Gleiches. Und doch herrscht nicht epische Gegenständlichkeit, denn jedes Einzelne steht in einem Bezug, der seine Gegenständlichkeit aufhebt. ... Wenn also die dramatische Funktionalität nicht wesentlich ist, und die epische Gegenständlichkeit fehlt, so erhebt sich von neuem die Frage nach dem Wesentlichen des Kunstwerkes. Uebrig bleibt die Einordnung in das Lyrische; aber dem widerstrebt doch das Werk als Ganzes, wenn auch die wesentliche Haltung des Menschen in der "Gründung Prags" lyrisch genannt werden kann. ... Das Werk scheint keiner der drei poetischen und zugleich allgemein menschlichen Grundhaltungen ganz verpflichtet, obwohl das Lyrische als Grundton immer wieder erklingt. Aber die Gegensätzlichkeit weist auf eine andere Seinsmöglichkeit hin, die nicht lyrisch, nicht episch und nicht wesentlich dramatisch ist."¹⁾ Welches diese "andere Seinsmöglichkeit" ist, kann jedoch bei Taeschler nicht ausgemacht werden. Sie wird von ihm nur negativ bestimmt: nicht lyrisch, nicht episch und nicht wesentlich dramatisch. Mit gleicher Berechtigung könnte gesagt werden: dieses Schauspiel ist lyrisch, episch und wesentlich dramatisch. Damit wären jedenfalls die wichtigsten der angeführten Vorwürfe abgedeckt. Sengle fordert "gegensatzreiche, dynamische Entwicklung"; Gundolf variiert diese Ansicht; für G. Müller fehlt "die Führung der Begebenheit und der Raum zur Entfaltung der Handlung", er verurteilt außerdem die Eigenständigkeit des Worts; Arnim vermißt den Zusammenhang durch Tat und Charakter und empfiehlt die Form der Oper.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung, die scheinbar unreflektiert die Gattungsbezeichnung Drama anerkennt und sie durch die Untergliederung nach Raum, Zeit und Handlung noch bestätigt, rechtfertigen jedoch die Gattungsbezeichnung Drama für "Die Gründung Prags". Es findet eine "gegensatzreiche

1) Taeschler, Hans. A.a.O. S. 82

Entwicklung" statt, die nur deshalb nicht "dynamisch" sein kann, weil das Schicksal als immanentes Bewegungsgesetz wirksam ist. Auch "die Führung der Begebenheit" ist gestaltet, und der Raum dient zur "Entfaltung der Handlung", "Tat und Charakter" gehören zusammen und sind Ausdruck des Schicksals.

Von den kritischen Einwänden bezüglich der Zugehörigkeit der "Gründung Prags" zur dramatischen Gattung bleibt nur der Vorwurf einer Verselbständigung des Wortes und die Empfehlung Arnims zur Gestaltung einer Oper. Es ist nicht zu leugnen, daß das Eigenleben des Worts in der "Gründung Prags" häufig über seinen Stellenwert hinausgeht. Im II. Akt etwa gibt es ein bis zum Überdruß gesteigertes Wortspiel: "Lapack.

Geduld, mein Weib, denk' allzu scharf macht schartig!
Zwratka.

Fluch dir, höhntst du den Tschart, nennst du mich Tschartig?
Nennst du mich schartig! zupf' am eignen Bart dich!
Lapack.

Es wäre Spott, mein Weib, denn Tschart behaart mich,
Sey artig, Tschartig, schartig, Tschart bewahrt dich.
Doch weil der Scharten und des Tschartes Art ich
Nun einmal hasse, so bleib' mir zu Liebe
Bei deinem ruß'gen Kessel, deinem Siebe." (S. 114f.)

Brentano war sich dieser poetischen Spielereien bewußt. Das geht aus dem oben zitierten Brief hervor, zeigt sich aber auch in der "Gründung Prags" selbst zum Beispiel in der Antwort Zwratkas auf Lapacks Worte:

"Du Wortverspieler, wenn ein Wort doch bliebe,
Das er nicht schimpfend durch die Kehle triebe,
Das er nicht auf der Zunge Würfel setzte,
Das er verletzend gen den Gott nicht hetze!" (S. 115)

Brehtanos artistische Könnerschaft im Wortspiel steht außer Frage; möglicherweise ist diese Stelle als Selbstironie zu werten. Es ist jedenfalls zu fragen, ob hier nicht ein besonders treffendes Beispiel der Assoziationskunst gegeben

werden sollte, das auch die Absicht zu solchen poetischen Spielereien dokumentiert. Das artistische Wortspiel überwuchert öfters das stetig festgehaltene Formgerüst des Dramas.

Zudem schreibt Brentano bewußt ein "romantisches" Drama, im Sinne der Vorstellung eines Gesamtkunstwerks, das alle Gattungen vereinen und auch alle Künste einbeziehen sollte.

"Die Gründung Prags" hat unbezweifelbar epische Züge; lyrische Einlagen, die häufig zum Wortspiel werden; kennt arienhafte Partien (Stratkas Ausbruch) und ist durch Einschübe von Musik und Lied der Oper verbunden; mit der ausdrucksstarken Dekoration der Schauplätze bezieht sie selbst Malerei und Architektur mit ein. Dieses Schauspiel kennt also noch andere "Auswüchse", als sie sich aus dem Eigenleben des Wortes ergeben. Sie zusammen bilden das "Gesamtkunstwerk", das Brentano als "historisch-romantisches Drama" versteht.

Wenn Taeschler bemängelt: "Dem Gang des Geschehens fehlt die Präzipitation der Dramen Schillers oder Kleists. Das Geschehen ist als Ganzes betrachtet ein gemächliches und gleicht dem Strömen eines grossen Flusses"¹⁾, dann verkennt er die spezifisch romantische Form eines Dramas, die etwa A. W. Schlegel mit dem gleichen Bild definiert: "Man denke sich die Reihe der Erfolge in einem Trauerspiel nicht wie einen dünnen Faden, dessen Abreißen man ängstlich zu verhüten hat ...; sondern wie einen großen Strom, der in seinem reißenden Laufe manche Hemmungen überwindet und sich zuletzt in die Ruhe des Oceans verliert. Er entsprudelt vielerlei schon verschiednen Quellen und gewiß nimmt er andre Flüsse auf, die ihm von entgegengesetzten Weltgegenden zu-eilen. ... Und wenn das so angeschwellte Gewässer sich auch wieder in mehrere Arme teilt und durch mehrere Mündungen ins Meer ergießt, bleibt es nicht dennoch der eine und selbige Strom?"²⁾ Dieser eine Strom, von dem Schlegel

1) Taeschler, Hans. A.a.O.

2) Schlegel, August Wilhelm von. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 2. Teil. In: Kritische Schriften und Briefe VI. Hrgb. Edgar Lohner. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz (1967). S. 21

spricht, durchzieht tatsächlich "Die Gründung Prags", die so sehr den dramatischen Gesetzen zu widersprechen scheint. In romantischer Sicht ist dieses Werk also zweifellos ein Drama.

Ist es aber eine Schicksalstragödie, da Raum, Zeit und Handlung von einer durchgehenden Schicksalsbewegung geprägt sind? Im Vergleich zu den traditionellen Schicksalsdramen Werners, Houwalds und Müllners fehlen dem "historisch-romantischen Drama" Brentanos entscheidende Merkmale. Es gibt in ihm weder den einen schicksalhaften Ort, an dem sich zwangsläufig das determinierte Geschehen vollzieht, noch einen bestimmten verhängnisvollen Tag. Es fehlt auch das zentrale Schicksalsrequisit, etwa der fatale Dolch im "24. Februar". Die "Zeichen" entsprechen mehr der antiken Tragödie als dem Schicksalsdrama, so Fluch, Omen, Prophezeiung. Doch gerade die Mischung romantischer und antiker Elemente ist nach Minor charakteristisch für das Schicksalsdrama. Es beruht "auf antiker und romantischer Denkweise"¹⁾. So scheint es für Minor festzustehen, daß "Die Gründung Prags" in die Reihe der Schicksalstragödien einzuordnen ist. Auch für R. F. Arnold gibt es in dieser Frage keinen Zweifel: "... natürlich fällt sie auch unter den weiteren Begriff des Schicksalsdramas, denn all ihr Geschehen (und sogar noch die fernste Zukunft, des Dichters Gegenwart) ist durch Träume und Prophetie, durch heidnischen Fluch und christlichen Segen vorherbestimmt, unabänderlich dekretiert. Hier, auf dem Boden dieses hypertrophischen Dramas in slavisch-katholischer Umwelt kommt der Rheinländer Brentano dem Ostpreußen Werner ganz nahe; zwei Linien, die sich kurz vor ihrem Ende schneiden."²⁾

Entspricht aber "Die Gründung Prags" tatsächlich in allen

1) Vgl. Minor, Jacob. Die Schicksals-Tragödie in ihren Hauptvertretern. Frankfurt am Main 1883. S. V:
"Wie Börne die Schicksalsidee selbst mit Recht als eine Mischung von antiker und romantischer Denkweise, als ein christliches Heidenthum bezeichnet hat, so beruht auch das Schicksalsdrama auf antiken und romantischen Elementen."

2) Arnold, Robert F. A.a.O. S. 526

Zügen dem Genre der Schicksalstragödie? Minor charakterisiert diese folgendermaßen: "Eine Schicksalstragödie ist diejenige Tragödie, in welcher das Schicksal als eine personifizierte Macht, die Ereignisse vorausbestimmend und thätig bewirkend, gedacht ist. Unter diese Definition fallen daher: Fluch und Segen, die auf ganzen Geschlechtern lasten und sich erfüllen; Orakel, Gestirne, vorbedeutende Träume oder dunkle Sagen, die sich dadurch als wahr herausstellen, daß sie eintreffen; die Strafe der Unthat bis ins späteste Geschlecht; die Gottheit als leidenschaftliche Nemesis; wunderbare Fälle von Gebetserhörung und dergleichen mehr."¹⁾ Alle diese Kriterien - mit Ausnahme der "personifizierten Macht" des Schicksals - sind in der "Gründung Prags" nachweisbar.

Das als "Schuldzusammenhang des Lebendigen" wirkende Schicksal ist nur als impersonale Macht, die sich der Götter und Menschen bedient, definierbar. Wie in der antiken Tragödie ist das Schicksal hier "Weltgesetz". Anders in der sogenannten Schicksalstragödie, deren Definition durch Minor im entscheidenden Punkt korrigiert werden muß. Hankamer sagt dazu: "In der Definition Minors wird die bezeichnendste Sonderbarkeit der Schicksalsidee in der Schicksalstragödie nicht genügend berücksichtigt: das Fatum erhält durch seine Art der Wirkung wie durch das Ziel seines Eingreifens stets etwas Kleinliches und Peinliches ... In keiner Weise erleben wir das tragische Geschick als stellvertretendes Ereignis des Lebenssinnes. Das Schicksal ist nie als Weltgesetz gesehen, ... Durch diesen Mangel an Größe und Bedeutung unterscheidet sich die Schicksalstragödie klar von der Tragödie wie der Antike so des Christentums, von der des Sophokles wie des Calderon. Das Kleinliche und Zufällige der Schicksalstragödie erscheint schließlich in der kausalen Verknüpfung des Fatums mit bestimmten Zeiten, Orten und Dingen. Der Schicksalstragödie fehlt damit die Möglichkeit einer tragischen Wirkung, die irgendeine erhebende Kraft hätte. Sie ist auflösend und höchstens rührend oder

1) Minor, Jacob. Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers "Ahnfrau". A.a.O. S. 63

schauerlich." ¹⁾ Nach dieser Definition kann "Die Gründung Prags" nicht der Schicksalstragödie zugerechnet werden. Zwar besteht auch hier eine "kausale Verknüpfung" des Schicksals mit bestimmten Zeiten, Orten und Dingen; diese haben jedoch nicht autonomen Charakter, d.h. sie fungieren nicht selbständig. Sie bleiben Zeichen für das hintergründige Wirken des Schicksals und machen dessen "Weg" sichtbar. Vor allem besteht keine Verknüpfung der Zeichen mit der autonomen Schicksalsmaschinerie wie im Schicksalsdrama. Dort hat das Schicksal etwas "Kleinliches und Peinliches" ²⁾ - in der antiken und christlichen Tragödie hingegen ist das Geschick "Ereignis des Lebenssinnes", das als "Weltgesetz" zur Geltung kommt.

Ersetzt man den Begriff 'Weltgesetz' durch den des 'Lebensgesetzes', so trifft diese Definition auch auf "Die Gründung Prags" zu. Da hier christliches Weltverständnis noch nicht zum Tragen kommt, ist sie weniger christliche Tragödie als Tragödie im Sinne der Antike. Der Zuordnung zur Antike widersprechen wiederum die romantischen Elemente des Dramas, aber sie rechtfertigen auch nicht seine Definition als Schicksalstragödie. Die konstitutiven Motive des Schicksalsdramas werden von Otto Görner erfaßt (Verwandtenmord, Heimkehr eines Totgeglaubten, Blutsünde, Weissagung, Familienfluch). Für "Die Gründung Prags" kommen nur die Motive der Weissagung und des Fluchs in Frage, die aber in einem weiteren schicksalhaften Zusammenhang stehen und nicht autonom sind. Ähnlich verhält es sich mit den von H. Grössel zur Bestimmung des Schicksalsdramas aufgestellten Kriterien: 1. Motivschichten 2. Dramatische Bauform (einschließlich der Zeitgestaltung) 3. Atmosphärische Gestaltung (einschließlich der Raumgestaltung) 4. Art des waltenden Schicksals. ³⁾ Diese Punkte sind z.T. zu allgemein und ungenau formuliert und charakterisieren - mit Ausnahme des ersten - (die Motivschichten können mit Görner/Thiergardts Motivtabelle

1) Hankamer, Paul. A.a.O. S. 169

2) Ebd.

3) Grössel, Hanns. A.a.O. S. 49

näher bestimmt werden¹⁾) - nicht gerade Besonderheiten des Schicksalsdramas. Wesentlich dafür ist letztlich die atmosphärische Gestaltung, die auch für Minor und Thiergardt entscheidendes Kriterium sein kann. Da es sich vor allem um die Stimmung des Schauerlichen handelt (Thiergardt), wäre die Eingangsszene von Brentanos Libussa-Drama durchaus beispielhaft. Die nächtlich schauerliche Grundstimmung ist ein Charakteristikum der Stücke Werners, Houwalds und noch der "Ahnfrau" Grillparzers²⁾. Die Anfangs-Szenerie der "Gründung Prags" besagt aber noch nichts für die Gesamtgestimmtheit des Dramas. Bereits gegen Ende des I. Akts wird es Morgen, es beginnt ein klarer, sonniger Tag, der alle Schauer verdrängt. Ein solcher Zeiten- und Stimmungswechsel durchzieht das ganze Drama - seine Grundatmosphäre ist die der 'Dämmerung'. Die Einordnung der Tragödie ins Genre des Schicksalsdramas läßt sich also von hier aus nicht begründen.

Eine andere Frage wäre, ob das Schicksal in der "Gründung Prags" mit Hankamers Definition von Z. Werners Drama "Die Söhne des Tals" als "moralisches Weltgesetz" bestimmt werden kann. In diesem Fall müßte auch die Ausdeutung dieses Begriffs durch Thiergardt zutreffen: ein aus "Schuld und Sühne" sich entwickelndes Geschehen mit dem "idealen Nexus der Wiederherstellung einer gestörten Ordnung" würde das Schicksal zum "moralischen Weltgesetz" erheben³⁾. In Bren-

1) Sie ist erneut in H. Grössels Dissertation wiedergegeben. A.a.O. S. 50

2) Ulrich Wilamowitz-Moellendorf stellt den Gegensatz zum "König Ödipus" heraus: "Welcher Abstand aber auch von einer Schicksalstragödie wie der Ahnfrau! Dort ein Aufwand von Schreckmitteln, Sturm und Nacht und Gespenster und irrationale Ahnungen und Zufälligkeiten, die uns freilich gruseln machen; der Dichter tut nur so, als wenn er daran glaubt, wir aber tun auch so, weil wir uns gern gruseln lassen. Die ganze Geschichte bleibt bestenfalls eine chimärische Ausnahme von der wir auf uns nichts übertragen. Hier dagegen (im "Ödipus") vollzieht sich alles in ruhiger Tageshelle, geht alles natürlich verständlich zu ..." Sophokles Ödipus. Übertragen von Ulrich Wilamowitz-Moellendorf. Hrgb. Karl Kappus. Berlin 1940. S. 11

3) "Nun erschließt sich uns allerdings mit der Frage, wie weit die Figuren ihr Schicksal durch eigenes Verschulden

tanos Drama geht es jedoch nicht um die Wiederherstellung einer gestörten Ordnung, sondern um die Gewinnung einer neuen geschichtlich menschlichen Ordnung nach der Zerstörung der alten mythisch göttlichen. Brentano gestaltet den Schritt des vom mythischen Naturgrund sich lösenden Menschen in die Geschichte als einen vom Schicksal gelenkten Prozeß. Da im dramatischen Geschehen das Ziel, menschliche Freiheit, nicht erreicht wird, bleibt bis zum Ende das Schicksal die beherrschende Macht. Eine Tragödie aber, deren agens das Schicksal ist, muß als Schicksalstragödie charakterisiert werden. Sie hat nichts oder fast nichts mehr zu tun mit den Schicksalsdramen Werners und Houwalds und ihrem Schicksalsmechanismus. Dort handelt es sich um einzelne oder Familien, die unter den Schicksalszwang - meist in Gestalt eines fatalen Zufalls - geraten; in der "Gründung Prags" hingegen geht es um den schicksalhaften Gang der Menschheit in die Geschichte, der beispielhaft an der Stadt- und Staatsgründung des böhmischen Volkes aufgezeigt wird. Das Schicksal wirkt nicht als Zufall, sondern im Gegenteil als Notwendigkeit. Der Mensch kann sich nur im Bereich der Geschichte verwirklichen, die schicksalhafte Begrenzung und zugleich Raum seiner Freiheit ist. Dieser Schritt ist universell gemeint und deshalb schicksalhaft, weil es keinen anderen Weg gibt. Nur in diesem universellen Sinne kann Brentanos "historisch-romantisches" Drama eine Schicksalstragödie genannt werden.

selbst heraufbeschworen haben, eine zweite Sinnschicht - die von Schuld und Sühne. Ein Geschehen, das auf ihr aufbaute, mit dem idealen Nexus der Wiederherstellung einer gestörten Ordnung, würde das Schicksal zum moralischen Weltgesetz erheben." Thierngardt, Ulrich. A.a.O. S. 50

AUSGEWÄHLTE LITERATUR

- Abrahamson, Otto. Ein Beitrag zur Entwicklungsge-
schichte der Schicksalstragoedie.
In: Archiv für Literaturgeschich-
te, Bd. 9. (1880)
- Amelung, Heinz (Hrgb.) Briefwechsel zwischen Clemens
Brentano und Sophie Mereau.
Potsdam 1939
- Arnold, Robert F. (Hrgb.) Das Deutsche Drama.
München 1925
- Benjamin, Walter. Ursprung des deutschen Trauer=
spiels. In: Schriften I, Hrgb.
Theodor W. Adorno.
Frankfurt am Main 1955
- Ders. Schicksal und Charakter. In:
Schriften I, Hrgb. Theodor W.
Adorno. Frankfurt am Main 1955
- Beutler, Ernst. Briefe aus dem Brentano Kreis.
In: Jahrbuch des Freien Deutschen
Hochstifts. (1934/35).
S. 367-455
- Blümner, Heinrich. Über die Idee des Schicksals in
den Tragödien des Aischylos.
Leipzig bei Tauchnitz 1814
- Böckmann, Paul. Die romantische Poesie Brentanos
und ihre Grundlagen bei Friedrich
Schlegel und Tieck. In: Jahrbuch
des Freien Deutschen Hochstifts.
(1934/35). S. 56-176
- Brechler, Otto. Clemens Brentanos Prolog zur
"Gründung Prags". In: Deutsche
Arbeit. Jg. 9. Heft 5 (1910).
S. 282ff.
- Brentano, Clemens. Die Gründung Prags. In: Sämtliche
Werke Bd. 10, Hrgb. Otto Brechler
und August Sauer. München und
Leipzig 1910
(Nach dieser Ausgabe wird zi=
tiert.)
- Ders. Sämtliche Werke. Hrgb. Carl
Schüddekopf. München und Leipzig
1909 - 1914
- Ders. Werke. 4 Bde. Hrgb. Friedhelm
Kemp. München 1965 - 1968

- Brentano, Clemens. Katalog der nachgelassenen Bibliotheken. Köln 1853
(Unter Ap 2702 in der 'Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz')
- Büchner, Georg. Werke und Briefe. Hrgb. Fritz Bergemann. Wiesbaden (1958)
- Diel, Johannes Baptista/
Kreiten, Wilhelm. Clemens Brentano. Ein Lebensbild nach gedruckten und ungedruckten Quellen. 2 Bde. Freiburg 1873.
Neu verlegt Bern 1970
- Emrich, Wilhelm. Symbolinterpretation und Mythenforschung. In: Euphorion 47.
(1953)
- Falkner, Gerhard. Die Dramen Achim von Arnims. Zürich 1967
- Fiesel, Eva. Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik. Tübingen 1927
- Goethe, Johann Wolfgang v. Briefe. Bd. II. Hamburger Ausgabe (1964).
- Görner, Otto. Vom Memorabile zur Schicksals=tragödie. Berlin 1931
- Grigorovitza, Emanuel. Die Quellen von Cl. Brentanos "Gründung der Stadt Prag".
Diss. Berlin 1901
- Grillparzer, Franz. Libussa. In: Sämtliche Werke. Hrgb. August Sauer. 1. Abt.
6. Bd. Wien (1927).
- Grössel, Hanns. Brentanos Drama "Aloys und Imelde". Untersuchungen zu seiner Motivik und Struktur.
Diss. Göttingen 1959
- Guardini, Romano. Erscheinung und Wesen der Romantik. In: Romantik. Ein Zyklus
Tübinger Vorlesungen. Tübingen und Stuttgart 1948. S. 235-249
- Gundolf, Friedrich. Romantiker. Berlin-Wilmersdorf 1930
- Hagec II, Wenceslai. Böhmisches Chronik. Nürnberg 1697
- Hankamer, Paul. Schicksalstragödie. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. (Merker/Stammler.)
(1928/29). S. 167-175

- Hardy, Swana L. Goethe, Calderon und die roman-
tische Theorie des Dramas.
Heidelberg 1965
- Haym, Rudolf. Die romantische Schule. Berlin³
1913
- Herder, Johann Gottfried v. Shakespear. In: Sämtliche Werke.
Hrgb. Bernhard Suphan. Bd. 5.
Berlin 1891. S. 208-231
- Ders. Das eigene Schicksal. In: Sämmt-
liche Werke. Hrgb. Bernhard
Suphan. Bd. 18. Berlin 1883.
S. 404-420
- Hölderlin, Friedrich. Hyperion. Hrgb. Friedrich Beiss-
ner. Stuttgart 1957
- Hoffmann, Werner. Clemens Brentano. München (1966)
- Huch, Ricarda. Die Romantik. Tübingen (1951)
- Kayser, Rudolf. Arnims und Brentanos Stellung
zur Bühne. Diss. Würzburg 1916
- Klemann, Elisabeth. Die Entwicklung des Schicksals=
begriffs in der deutschen Klassik
und Romantik. Diss. Heidelberg,
Würzburg 1936
- Kluckhohn, Paul. Die deutsche Romantik. Bielefeld
und Leipzig 1924
- Liepe, Wolfgang. Das Religionsproblem im Neueren
Drama von Lessing bis zur Roman-
tik. In: Hermaea XII. (1914)
- Locke, John. Two Treatises of Government.
(Cambridge 1964). In der deutschen
Übertragung von Hans Jörn Hoff-
mann: Zwei Abhandlungen über die
Regierung. Hrgb. Walter Euchner.
Frankfurt am Main. (1967)
- Mallon, Otto. Brentano Bibliographie. Hildes-
heim 1965
- May, Oda-Carola. Das Schicksalsproblem in Grill-
parzers Drama. Göttingen 1948
- Migge, Walter. Clemens Brentano. Pfullingen
1968
- Minor, Jacob. Die Schicksals-Tragödie in ihren
Hauptvertretern. Frankfurt am
Main 1883

- Minor, Jacob. Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers 'Ahnfrau'. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. IX, (1899)
- Müller, Adam. Die Elemente der Staatskunst. 2 Bde. Jena 1922
- Müller, Günther. Die Libussadichtungen Brentanos und Grillparzers. In: Euphorion 24, (1922)
- Musäus, Johann Karl August. Libussa. In: Volksmärchen der Deutschen (1782-1786). Neu verlegt München (1948) S. 271-328
- Nietzsche, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. Hrgb. Karl Schlechta. München 1966
- Petry, Robert. Studien zur Entstehungsgeschichte der deutschen Schicksalstragödie. Diss. Marburg 1924
- Pfeiffer-Belli, Wolfgang. Cl. Brentano. Ein romantisches Dichterleben. Freiburg/Breisg. 1947
- Pichler, Caroline. Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. 4 Bde. Wien 1844
- Prang, Helmut (Hrgb.) Begriffsbestimmung der Romantik. Wege der Forschung, Bd. CL. Darmstadt 1968
- Ritzler, Paula. Der Traum in der Dichtung der deutschen Romantik. Diss. Zürich 1954
- Ruprecht, Erich. Der Aufbruch der romantischen Bewegung. München 1948
- Ders. Der Mythos bei Wagner und Nietzsche. Berlin 1938
- Schellberg, Wilhelm/
Fuchs, Friedrich (Hrgb.) Das unsterbliche Leben. Unbekannte Briefe von Cl. Brentano. Jena 1939
- Schelling, Friedrich
Wilhelm Joseph von. Sämtliche Werke. Stuttgart und Augsburg. 1856 - 1861
- Schlegel, August
Wilhelm von. Kritische Schriften und Briefe. Hrgb. Edgar Lohner. Stuttgart (1966)

- Schopenhauer, Arthur. Die Welt als Wille und Vorstellung I. In: Sämtliche Werke, Bd. II. Hrgb. Arthur Hübscher. Wiesbaden 1961
- Seebaß, Friedrich (Hrgb.) Clemens Brentanos Briefe. 2 Bde. Nürnberg 1951
- Sengle, Friedrich. Das deutsche Geschichtsdrama. Stuttgart 1952
- Sophokles. Ödipus. Übertragen von Ulrich Wilamowitz-Moellendorf. Hrgb. Karl Kappus. Berlin 1940
- Steig, Reinhold (Hrgb.) Achim von Arnim und die ihm nahe standen. Bd. I Achim von Arnim und Clemens Brentano. Stuttgart 1894
- Ders. Bd. III Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Stuttgart und Berlin 1904
- Ders. Clemens Brentano und die Brüder Grimm. Stuttgart und Berlin 1914
- Strich, Fritz. Deutsche Klassik⁵ und Romantik. Bern und München⁵ 1962
- Ders. Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. 2 Bde. Halle 1910
- Taeschler, Hans. Die Gründung Prags. Eine Interpretation des historisch-romantischen Dramas. Diss. Zürich 1951
- Thiergardt, Ulrich. Schicksalstragödie als Schauerliteratur. Diss. Göttingen 1957
- Volckelt, Johannes. Ästhetik⁴ des Tragischen. München⁴ 1923
- Wiese, Benno von. Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg 1964
- Ziegler, Klaus. Zur Raum- und Bühnengestaltung des klassischen Dramentypus. In: Wirkendes Wort 4. (1953/54). Sonderheft.

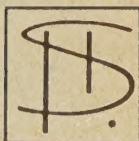
Lebenslauf

Am 23. April 1942 wurde ich, Ute Sponagel, als Tochter der Eheleute Ursula Sponagel, geb. Jacobi, und Helmut Sponagel, von Beruf Kaufmann, in Mannheim geboren.

Von 1948 - 1952 ging ich - durch Wohnungswechsel bedingt - abwechselnd in Mannheim und in Friedrichstadt (Schleswig-Holstein) zur Volksschule. Ab 1952 war ich Schülerin der Theodor Storm-Schule in Husum, von 1954 an des Liselotte-Gymnasiums, Mannheim. Dort machte ich im März 1961 das Abitur.

Im SS. '61 wurde ich an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main immatrikuliert und studierte vier Semester Volkswirtschaft. Im SS. '63 begann ich das Studium der Germanistik und Philosophie und studierte vom SS. '64 an drei Semester an der Philipps-Universität in Marburg. Nach einem Semester an der Ludwig-Maximilians Universität in München machte ich in den anschließenden Semesterferien das Große Latinum in Freiburg/Breisg. nach. Im SS. '66 wurde ich erneut an der Philipps-Universität Marburg immatrikuliert und erhielt bald darauf von Prof. Kunz die Möglichkeit, mit verwandtem Themenkreis der vorliegenden Arbeit zu promovieren. Nachdem Prof. Kunz seine Lehrtätigkeit in Marburg beendete, mußte die Arbeit bei Prof. Ruprecht neu begonnen werden. Für seine verständnisvolle Hilfe und seinen fachlichen Rat möchte ich ihm sehr herzlich danken.

heinz spengler kg



6000 frankfurt/main 70 · hans-thoma-str. 11
telefon 61 40 01/02

